



Année. 1er Janvier 1914

LA REVUE MUSICALE
S.I.M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



UN AN
France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

PARIS, 29, rue La Boëtie
Téléphone Wagram : 95-12

Le numéro :
France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. Le Grand Duc Boris de Russie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente d'honneur : S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme
Président d'honneur : M. Henry Deutsch (de la Meurthe)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Gustave Berly, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député.*
M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*
M. Alexis Rostand, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

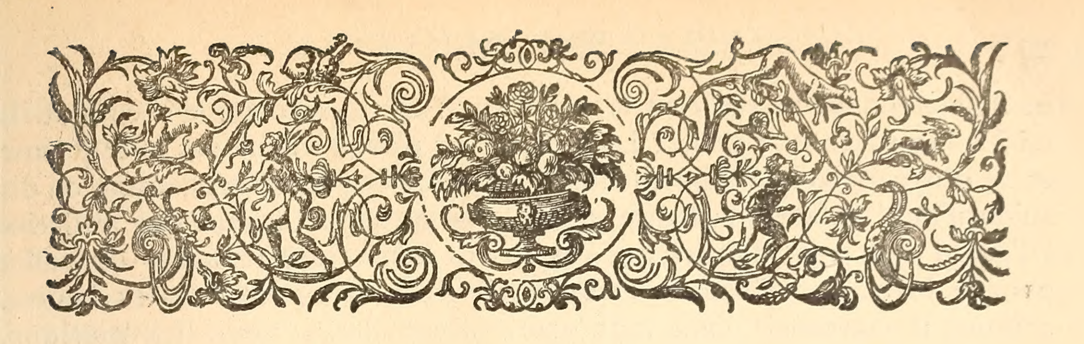
SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. Gustave Cahen.

Secrétaire général : M. Louis de Morsier.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Léon Bourgeois, *sénateur, Ministre du Travail.*
M. Gustave Bret.
Mme la comtesse Gérard de Ganay.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
Mme Daniel Herrmann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
M. J. Pasquier.
M. le Marquis de Polignac.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
M. A. Prègre.
Mme Théodore Reinach.
M. Jacques Rouché *Directeur de l'Opéra.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
M. Jacques Stern.
Mme Ternaux-Compans.



A PROPOS DE PARSIFAL

NOTES ET SOUVENIRS

" *Lorsque je serai mort, Parsifal mourra avec moi* ", disait Richard Wagner dans les derniers temps de sa vie. Cette sinistre prophétie ne s'est heureusement pas réalisée. Au contraire, les longues années de retraite de l'immortel chef-d'œuvre au sanctuaire de Bayreuth, n'ont fait qu'exciter progressivement la curiosité et l'enthousiasme du monde musical, et aujourd'hui que l'heure est venue pour Parsifal d'être tout à tous, un universel effort s'empresse à lui donner le plus de vie possible.

Chef-d'œuvre ! le mot semblait trop mesquin à Liszt. Répondant un jour à la Princesse Usedom qui l'interrogeait, il s'écria : " Parsifal est plus qu'un chef-d'œuvre, c'est un miracle ! " Oui, c'est bien le miracle de l'artiste complet, dans la pleine maturité de son talent, de l'artiste, maître de son métier et soutenu par un génie plus jeune, plus enthousiaste, plus brûlant que jamais. La gestation de Parsifal a duré près de 40 ans, de la jeunesse à l'âge viril et à l'âge mur. *Parsifal* chantait au cœur de Richard Wagner, tandis que naissaient et s'épanouissaient sous sa main, *Tristan*, *Les Maîtres Chanteurs*, et tout le cycle de *l'Anneau du Nibelung*. La conception de ces œuvres admirables, ne l'empêchait pas de songer au " miracle " dont il voulait couronner sa vie.

Etrange destinée ! — Une frivole ambassadrice près la cour impériale, friande de couplets de revue et de bals masqués, dut se faire la protectrice de l'auteur de *Tannhäuser* pour que pût être " consacré " par le public parisien, ce drame si émouvant, le plus puissant de tous, peut-être le plus divin. Et, à part quelques esprits d'élite, personne ne comprit quel génie était né au monde. Les grands chanteurs de l'époque avaient refusé leur concours ; on avait dû faire appel à quelques artistes secondaires, qui

ne donnèrent même pas tout leur effort. Aussi bien, comment eussent-ils saisi la beauté de leur tâche? Leur directeur n'avait même pas lu le poème et ne songeait qu'à le faire modifier, à le faire tripatouiller, comme on dit aujourd'hui! Quant à la haute société, elle n'eut par avance que railleries à l'égard d'un sujet d'opéra qui s'avisait de convoquer le corps de ballet pour le lever du rideau, et l'empêchait de paraître vers les 11 heures, comme il convenait dans tout opéra digne de ce nom. La musique, personne n'en eut cure; on la déclara bruyante, incompréhensible et "pleine d'insanités ridicules".... mais je raconte là des choses que tout le monde sait. Si je me suis laissé entraîner à les redire, c'est pour souligner le contraste entre hier et aujourd'hui, entre 1861 et 1914.

* * *

"*Quand je serai mort, Parsifal mourra avec moi*".... Wagner, par ces paroles fatidiques, ne songeait sans doute pas absolument à lui même, mais à ce théâtre de Bayreuth qui était comme le gage de sa survivance artistique. Aussi ne prétendait-il pas arrêter les représentations de son œuvre suprême. Mais il avait dicté à sa famille ce vœu formel : que jamais *Parsifal* ne parût sur une autre scène que celle qu'il avait choisie pour lui et spécialement préparée à sa tâche grandiose.... Vain effort, confiance illusoire : trente ans après la disparition d'un auteur, toute sauvegarde lui est retirée. La loi allemande permet à n'importe qui de mettre la main sur l'héritage du mort, et depuis six mois c'est une ruée de tous les directeurs en mal de répertoire; "Parsifal! à moi! à moi! avant et mieux que tout autre!"

Cette année, à quelques mois près, ce miracle du génie humain, suprême expression de toute une vie de pensée et de poésie fécondes, va être joué partout, n'importe comment, par n'importe qui, au petit bonheur, comme on monterait un opéra quelconque. Sur des scènes trop grandes ou trop petites, dans un cadre aux somptuosités banales, indifférent à tout ce qui n'est pas l'effet, et qui accentue le côté factice du théâtre au lieu de l'éteindre, on verra se dérouler le saint mystère du Graal! Et l'orchestre, qui plus qu'aucun autre doit sortir fondu et éthéré de "l'abîme mystique", s'étalera à découvert comme pour les tonitruances du "Prophète" ou les crapuleux accompagnements de quelque vériste italien. Et le public, qu'une réclame effrénée aura instruit par avance, comme elle fait d'un opéra "nouveau", de bon rapport, écoutera

et jugera le " miracle " à travers une traduction, le plus souvent trompeuse ou incompréhensible.

Astruc avait construit, avec les frais que l'on sait, un théâtre qui aurait permis la représentation de ce drame sacré, dans les conditions mêmes exigées par Wagner. Pas d'avant-scène pour distraire les yeux des spectateurs : une scène isolée du monde extérieur et qui n'a point l'air faite pour lui, un orchestre couvert, des proportions identiques à celles de Bayreuth... et la troupe de Bayreuth elle-même, venant dans la langue originale, "officier" ce "*Bühnenweihfestspiel*" avec l'illustre Chevillard au pupitre. On aurait eu vraiment, pour quelques soirs, Bayreuth à Paris, et le sacrilège était atténué, sinon pardonné, grâce à la bonne intention. — Hélas ! le Mécène qui eût pu soutenir une pareille œuvre, ne s'est pas trouvé ; il paraît que les temps sont durs, ou qu'il n'y a plus de mécènes, " le Temple est enseveli " comme l'a écrit Astruc ici-même. Nous verrons donc les chevaliers communier au milieu des loges sur la scène, grillées ou non, dans lesquelles s'éventeront avec grâce nos plus jolies parisiennes.

Mais pourquoi, après tout, se couvrir la tête de cendres ? Quel qu'il soit, cet hommage universel n'est pas fait pour me déplaire, et les croyants seuls peuvent être sacrilèges, parceque seuls ils savent ce qu'ils font.

Il faut sans doute nous attendre à voir certains critiques, bien qu'il n'y ait plus rien à gagner en découvrant Wagner, rééditer quelques vieilles sottises, quelques niaiseries surannées, avec la candeur sublime qui fait croire aux néophytes que les chefs-d'œuvre ne sont faits que pour exercer leur plume et n'attendent la gloire que de leurs avis sans appel. Comme dit le proverbe arabe : " Les chiens aboient, la caravane passe ".

N'importe ! *Parsifal* rayonnera, sublime, et généreux, sur la pauvreté d'imagination de notre époque. Et *Parsifal*, tel l'*Anneau du Nibelung*, tels les *Maîtres Chanteurs*, telle toute l'œuvre du plus grand poète musical du XIX[e] siècle, n'a plus cure des courants de la mode : les créations les plus grimaçantes du salon d'Automne n'empêcheront pas la " Joconde " de sourire !

Loin de moi toute pensée de polémique, mais je crois que ces choses-là devaient-être dites avant cette " première universelle " de *Parsifal*. Et si je me suis cru autorisé à les dire, c'est que pendant plus de dix saisons j'ai pris part aux représentations de Bayreuth, je me suis penché sur l'abîme qu'est cette œuvre unique, je me suis efforcé, comme j'ai pu, de mon mieux, pas à pas, à en sonder le mystère.

Il y a 24 ans, lorsque j'eus l'honneur de jouer pour la première fois le rôle redoutable du héros " simple et pur ", la veuve admirable de Richard Wagner s'était remise à vivre. Depuis 1883 elle n'était occupée que de sa douleur ; morne, désolée, elle ne voyait pour ainsi dire personne. En 1886 elle voulut se rendre compte par elle-même de la façon dont le travail était poursuivi aux répétitions des Festspiele, et, bien mieux, elle décida de prendre en mains la régie du théâtre de Bayreuth. Une ardeur nouvelle la saisit désormais, et ses jours se passèrent chaque année à chercher de tous côtés les interprètes capables de réaliser, au moment de la saison, la perfection d'ensemble, la fidélité d'expression, qu'elle rêvait aux œuvres du maître. A Paris, cependant, l'année suivante, Charles Lamoureux, décidé coûte que coûte à introniser Wagner, préparait *Lohengrin*, et m'avait confié la tâche périlleuse de l'incarner pour la première fois en français. Qui ne se souvient de cette mémorable " première " sans lendemain ? A cette époque on ne se ruait guère encore que *contre* le répertoire Wagnérien, qui, quatre ans plus tard, devait commencer de constituer le meilleur des recettes de l'Opéra. En attendant, l'un portant l'autre, l'interdiction de poursuivre les représentations, en ruinant Lamoureux, m'apportait la plus cruelle déception de ma carrière naissante. C'est alors que Mme Wagner, ayant entendu parler de mon interprétation de Lohengrin, m'invita à collaborer aux Festspiele de 1888.

On conçoit facilement mon émotion, ma joie. Il s'agissait seulement des " Maîtres Chanteurs " : elle avait vu en moi, parait-il, " son Walther rêvé. " Je ne savais pas l'allemand ; mais je l'appris en 6 mois en allant m'établir à Karlsruhe, où Mottl dirigeait alors le théâtre Grand-Ducal dont il avait fait, avec des moyens restreints, l'un des premiers et des plus intéressants du monde. C'est ce maître admirable, c'est Mottl qui m'initia. Préparé par Lamoureux, le terrain était propice et je travaillais avec ardeur. Tout à coup, surprise démontante, Madame Wagner me retire ce rôle de Walther que je possédais déjà si bien, me semblait-il !... Il est vrai que c'était pour m'imposer *Parsifal !* Parsifal, quel rêve ! Mais quelle responsabilité aussi ! Dès lors, nouveau travail, nouveau coup de feu (quelques semaines à peine me restaient.) Enfin j'arrivai à Bayreuth, me croyant tout à fait au courant, prêt, à la hauteur de ma tâche. Mais lorsque Madame Wagner m'eût mis elle-même en scène... combien je m'aperçus vite que mon savoir était tout superficiel !

Vraiment, il n'est pas exagéré de dire que, grâce à cette femme

admirable, qui n'avait pas seulement été la compagne d'élite du maître, mais dont la remarquable culture et l'intelligence de premier ordre avaient pénétré le cerveau génial, le théâtre de Bayreuth se trouva alors une seconde fois fondé. Tout de suite elle avait compris, comme l'a dit justement son fils : " das dämonische der Bühne " la force terrible et magique de la scène. Et elle eut l'œil à tout, elle inspira tout, et rien n'exista plus que par elle.

Mottl avait dirigé pour la première fois *Tristan* aux Festspiele de 1886, et cette direction chaude, colorée, vivante, d'une éloquence extraordinaire, avait frappé à tel point Madame Wagner, que c'est à lui qu'elle confia cette fois *Parsifal*.

Guidé par ces deux artistes admirables, avec Madame Materna et Thérèse Malten qui chantaient tour à tour Kundry, avec le "royal" Reichmann dans le rôle du "roi pécheur" Amfortas, sous cette direction unique, et soutenu par cet entourage qui avait les vraies traditions du Maître lui-même, je ne fus pas, je puis le dire, trop inférieur à ma tâche glorieuse. Le succès de mon début est l'honneur de ma carrière. Car, malgré quelques interruptions, je gardai le rôle pendant 24 ans, jusqu'en 1912.

Ainsi, par la volonté de Cosima Wagner, "*Parsifal*" n'était pas mort en même temps que son poète immortel ; il allait connaître un triomphe que le maître lui-même n'avait, hélas, jamais pu espérer. Si, en 1882, les disciples, les dilettantes, les initiés furent subjugués et conquis, à partir de 1888, ce furent les foules qui vinrent en pélerinage apporter leur hommage à l'œuvre incomparable et se prosterner devant le "Miracle."

***

Ce qu'était au théâtre de Bayreuth le travail de Madame Wagner, nul ne saurait le concevoir s'il n'y a pas assisté. Sous la tranquille et ferme autorité de cette *grande dame*, égarée pour ainsi dire dans ce milieu de chanteurs venus de tous les coins de l'Allemagne, habitués au cabotinage spécial de leurs théâtres respectifs, accoutumés à y tenir la première place et à triompher chacun pour soi, tous devenaient des artistes respectueux et attentifs, oubliant leur amour-propre professionnel, pour ne concourir, du meilleur de leurs efforts, qu'à la perfection d'un ensemble qu'elle seule dirigeait.

Dès neuf heures du matin elle était au théâtre : à l'avant scène, lors-

qu'on répétait au piano, assise au deuxième rang des fauteuils lorsqu'on répétait à l'orchestre, et elle suivait l'œuvre sur la grande partition annotée qu'elle avait devant elle sur un pupitre portatif.

A une heure, tout le monde allait dîner, et à 4 heures nouvelle répétition jusqu'à 7 heures du soir. Longue et mince sous ses éternels voiles de veuve, elle avait une santé magnifique ; la lame était encore plus forte que le fourreau, car je n'ai jamais vu abattre plus de besogne avec une plus tranquille sérénité, que par cette illustre femme.

Richter l'appelait " die Frau Meister " : *Madame Maître* ; et pas un de nous, ni même aucune des célèbre scantatrices qui étaient appelées à concourir aux exécutions, n'aurait commencé la répétition sans aller lui baiser la main. " Der Meister, " c'était Richard Wagner. Ce nom de " Maître " si galvaudé à Paris, — où, au hasard, les garçons de restaurant appellent " cher Maître " tous les messieurs qui ne sont pas au moins barons — ne s'appliquait, en Allemagne, qu'à Wagner et à Franz Liszt. Mais Madame Wagner ne parlait jamais de son époux. Le " Maître " disparu et lointain n'était présent que dans sa pensée et dans son cœur.

En 1888, pour les nouveaux — venus comme moi, trop jeunes pour l'avoir connu personnellement, seuls les souvenirs des *anciens*, qui furent ses premiers collaborateurs, pouvaient nous révéler quelques détails sur sa façon à Lui de conduire les répétitions. Puis, nous avions les inscriptions à la craie qu'il avait tracées de sa main sur les portes des loges d'artistes. — Ces inscriptions étaient d'ultimes conseils, et quelques-unes, qui ont été garanties par des cadres vitrés, subsistent encore. " *Ne pas regarder le public en chantant* " " *Le regard dans le vide, devant soi — ni trop haut, ni trop bas* " et autres avis ; puis, cette phrase qui date de la première de Parsifal : " *Faites de votre mieux, mes chers amis* (Ihr, Lieben) *et restez moi fidèles* " (und bleibet mir treu). Tracées de cette écriture spéciale, j'ai encore relu avec émotion l'an dernier ces lignes suprêmes.

Après la journée de labeur, quelques privilégiés étaient parfois priés à souper à " Wahnfried " où Madame Wagner faisait, avec ses enfants, les honneurs d'une table choisie.

Comme je parlais assez mal l'allemand à cette époque, nous causions en français. Madame Wagner, née d'une mère française, parlait avec la pureté d'accent des grandes dames d'avant la Révolution. Elle avait eu pour institutrice une " ci-devant " échappée toute jeune à la guillotine et qui, dénuée de ressources, donnait des leçons pour vivre. Ce débris de

l'Ancien Régime était féru de protocole, et Madame Wagner se souvenait d'une scène charmante qui avait eu pour théâtre l'atelier d'Ary Scheffer, à Paris.

Liszt avait envoyé l'institutrice et les deux enfants, Blandine [1] et Cosima chez Ary Scheffer pour le prier à diner. En les voyant entrer, le grand peintre se précipita pour embrasser les deux petites qui avaient alors 6 et 8 ans, mais la correcte " ci-devant " s'interposa majestueusement en lui jetant : " Vous n'y pensez pas, Monsieur ; vous n'avez pas encore eu l'honneur d'être nommé à ces demoiselles ! "

C'est avec une vénération toute filiale que Madame Wagner parlait de son père Liszt. Elle m'a raconté sur lui mainte anecdote piquante, dont une, entr'autres, peut intéresser les lecteurs français.

Madame Wagner était très légitimiste, non pas au point de vue purement politique et spécialement français, mais elle était légitimiste de droit divin, ne comprenant pas la famille sans l'autorité du père, et le pays sans l'autorité du roi.

La discussion, à laquelle Mottl prit part, (chers souvenirs, chers disparus !), dégénéra en escarmouche à propos de la *légitimité* de Napoléon I, qui, tel Parsifal, avait pris le pouvoir après avoir rendu à son pays un service glorieux.

Madame Wagner nous interrompit pour nous dire que son père avait pour Napoléon III plus d'admiration que pour le fondateur de la dynastie ! Liszt, démocrate et autoritaire malgré ses attaches avec l'aristocratie, goûtait en Napoléon III ses idées sur le paupérisme et il était souvent l'hôte du second empereur.

Un jour qu'il avait déjeuné aux Tuileries, dans l'intimité de la famille impériale, le souverain l'emmena faire les cent pas sur la terrasse, au bord de l'eau.

Napoléon III marchait lentement, il avait laissé s'éteindre son éternelle cigarette et, s'appuyant d'un geste las sur le bras de Liszt : " Maître ", lui dit-il, " je suis fatigué, bien fatigué, il me semble parfois que j'ai cent ans ". Et Liszt se découvrant et saluant très bas : " Ceci n'est pas étonnant, Sire, n'êtes-vous pas le siècle ". Un courtisan du grand Roi n'aurait évidemment pas mieux dit.

(*A suivre*) ERNEST VAN DYCK.

[1] Blandine Liszt épousa Emile Ollivier.

HISTOIRES DE SYNDICAT



Les musiciens d'orchestre ont, de tous temps, souffert de maux professionnels dont certains me paraissent incurables. L'organisation de la musique et des spectacles, à Paris, est, personne ne l'ignore, éminemment instable et fantaisiste. Je ne ferai point de personnalités ; j'espère ainsi ne blesser personne en affirmant que si l'on appliquait à l'industrie minière ou métallurgique, voire même à la couture ou à la mode, les procédés d'exploitations en usage au Théâtre, il s'ensuivrait une perturbation économique qui mettrait, à bref délai, la France par terre.

Le moindre exemple que j'en puis offrir est cette prodigieuse hécatombe de Directions qui a sévi sur Paris depuis vingt ans. Quel boulevardier très informé serait capable de citer de mémoire, même après 20 minutes de réflexion, les noms des directeurs des 30 plus importants établissements de Paris ? Les professionnels s'y perdent (les fonds des commanditaires aussi.) Les théâtres parisiens qui, dans le bon vieux temps, restaient ouverts toute l'année, possédaient une troupe et un personnel, ne sont plus que des salles en location, au même titre que les salons pour repas de noces. On y organise des " saisons " qui voudraient être de dix mois et qui durent souvent dix jours. Le cabinet directorial n'est plus qu'une sorte de salle d'attente, ou, plutôt, un bureau de ministre, avec cette différence qu'ici, l'huissier même ne dure pas plus que le Patron.

Cette organisation charivarique suffit au public parisien. Elle le satisfait même dans son goût pour les potins, les " on-dit ", les devinettes, auxquels il s'intéresse bien plus qu'à la littérature dramatique ou à la musique. Elle offre moins d'agrément aux malheureux artistes. Ballotés toute leur vie de théâtre en théâtre et de concert en concert, ils sont

indéfiniment à la recherche d'une position. Pour les musiciens d'orchestre la situation est celle-ci : sur les trois mille cinq cents ou quatre mille professionnels de Paris, un peu moins de deux cents sont assurés d'un engagement à vie :[1] ce sont ceux de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, que leur qualité de quasi-fonctionnaires met à l'abri des risques d'un changement de direction. Tous les autres, quoique souvent liés à leur direction par un engagement écrit, n'ont pour les garantir de la mise à pied que les chances les plus problématiques.[2]

Pour remédier à cette situation lamentable les musiciens avaient avaient depuis longtemps songé à l'union, car tout effort isolé est voué à l'impuissance. Le premier essai d'organisation collective dont j'ai connaissance eut lieu en 1876 et eut pour promoteur M. Souchon que nous avons connu depuis comme agent de la Société des Auteurs. Notre collègue Gabriel Lefeuve a publié sur cette tentative une étude fort complète et fort intéressante qu'on pourrait lire avec fruit dans la collection du "Courrier de l'Orchestre" (année 1901-02). Cette *Association syndicale*, qui fit beaucoup parler d'elle, n'obtint jamais aucun résultat pratique. Il est bon de dire qu'elle resta toujours sur le terrain le plus pacifique... Elle mourut d'inanition en 1894.

Le second essai fut tenté vers 1895. Il était, avant tout, nationaliste. Les militants d'alors n'avaient envisagé qu'un coté de la question et s'étaient mis dans la tête que le seul mal dont souffrait la corporation était la concurrence des musiciens étrangers. D'impressionnantes statistiques démontraient, clair comme le jour, que le nombre des Italiens et des Belges employés dans les orchestres parisiens, atteignait, s'il ne le dépassait pas, celui des chômeurs français, et que leur exclusion entraînerait fatalement la suppression du chômage. Il y avait une part de vérité là dedans, quoique les proportions admises fussent exagérées. Mais quand même le départ de ces intrus aurait permis la réintégration de nos nationaux dans les orchestres, les emplois reconquis n'en eussent pas automatiquement été rendus plus avantageux.

Une réunion à laquelle tous les musiciens de Paris étaient convıés fut organisée dans la salle du Trianon-Concert. J'y assistais. Je vois encore un malheureux violoniste italien se prévaloir de son long séjour en France

[1] Sauf cas d'incapacité notoire, ce qui est juste.

[2] En 1893, un théâtre qui n'avait jamais cessé de posséder un orchestre permanent depuis 1807, congédia pour un période de 15 jours, tout son orchestre, parce que l'auteur de la comédie nouvelle ne désirait point d'orchestre pour les entractes.

comme d'un droit à y terminer sa carrière. Il fut vertement hué, de même qu'un corniste, très Français, celui-là, qui réclamait l'absolution pour les étrangers ayant combattu sous le drapeau français en 1870. L'Assemblée n'admettait de grâce pour personnes, il lui fallait l'expulsion à bref délai. On la vota sur le champ et on élit un Comité. Le dit Comité loua un petit bureau rue Cadet, y installa un office de placement qui ne plaça jamais grand monde, et, s'il ne fut pas expulsé lui-même par le propriétaire, dut tout au moins vider les lieux sans avoir jamais expulsé personne. L'association avait vécu.

En 1898-99, nouvelle tentative : essai de constitution d'une société civile, avec des statuts copiés exactement sur ceux de la Société des Auteurs, et le principe de la perception des droits appliqué à celle des salaires. Il y aurait gros à écrire sur cette hérésie. Tentative mort-née.

Et la situation empirait.

C'est alors que quelques musiciens prirent l'initiative de former une nouvelle association. Les expériences précédentes avaient échoué. Ils cherchèrent une formule nouvelle et la trouvèrent dans le syndicalisme.

Le syndicalisme faisait déjà beaucoup parler de lui, mais il n'en était pas encore à la période triomphante qu'il a connue depuis.

Néanmoins ses succès dans le monde ouvrier avaient eu assez de retentissement pour forcer l'attention. Il est donc naturel qu'ayant épuisé toutes les formes d'associations, les promoteurs du mouvement se soient tournés vers la seule expérience qui leur restait à faire. Ils y étaient encouragés, d'autre part, par l'exemple de l'étranger et même de la province. Les résultats obtenus en Amérique par les " Unions " de musiciens avaient eu un retentissement énorme. L'Allemagne possédait une Fédération fort prospère et l'Angleterre également. En France, un syndicat existait dès 1894 à Nancy, dès 1898 à Lyon et à Nantes. Les organisateurs du nouveau groupement parisien se mirent dont résolument sous la protection de la loi de 1884[1] et, pour frapper un grand coup, décidérent l'affiliation à l'Union des syndicats de la Seine et l'inscription aux registres de la Bourse du Travail. Ils installèrent un bureau dans un des locaux de la Bourse, rue du Château-d'Eau, et, après quelques réunions préparatoires tenues un peu partout, tinrent leurs assemblées générales dans la grande salle qui avait vu déjà tant de réunions tumultueuses de " prolétaires conscients et organisés ".

[1] Loi Waldeck Rousseau sur les syndicats professionnels.

Il ne faut pas croire que cette idée suscita dès le début un grand enthousiasme. Les musiciens répugnaient extrêmement à ce contact avec la classe ouvrière, mais la nouveauté de l'idée la rendait impressionnante. Chose curieuse, les plus acharnés partisans de l'affiliation à la Bourse du Travail ne furent pas les musiciens de troisième catégorie. On peut relever dans la liste des premiers adhérents les noms d'artistes occupant un rang élevé dans la profession : solistes des grands concerts symphoniques, de l'Opéra-Comique et de l'Opéra. Ce sont ceux-là qui acceptèrent avec la moindre gêne la cohabitation avec les terrassiers et les zingueurs. Une conférence préliminaire faite par un jeune maître du barreau, Me Paul Boncour, (qui, depuis a fait un certain chemin dans la politique), la présidence d'honneur acceptée par Gustave Charpentier auquel vint se joindre bientôt Alfred Bruneau, tout ceci inspira confiance aux hésitants.

Toute une année fut passée au recrutement des adhérents. En avril 1901 ils étaient une poignée, en octobre environ 600, en mai 1902 plus de 1200. Jamais on n'avait-on pareil élan.

Pour parvenir à ce résultat, le comité avait pris une résolution indispensable et malheureuse en même temps : l'admission *a priori*, sans restrictions, de quiconque se déclarait musicien. On a beaucoup reproché cela au syndicat : c'était l'entrée dans une association, artistique en principe, d'une foule de non-valeurs. Mais c'était un sacrifice nécessaire. Laisser à la porte les musiciens d'une certaine catégorie, c'était les engager à s'unir à leur tour, à lutter contre le syndicat à coups de réductions de tarifs ; c'était leur livrer tous les orchestres de second rang. Or, je l'ai dit déjà à Paris, le meilleur des musiciens est exposé à accepter par nécessité, l'emploi le moins artistique. On se résigna donc à l'admission en masse, quitte à en subir quelque gêne et une grande diminution de prestige.

C'est à ce moment, que, manquant de statistiques exactes et croyant avoir déjà réuni la majorité des artistes professionnels le Conseil syndical décida de porter devant les directeurs de théâtres, les revendications de ses adhérents. Ceci fut voté en mai 1902, par une assemblée générale. On décida l'envoi, sous pli recommandé, à tous les intéresses, d'une sorte de " cahier " de doléances. La chambre syndicale faisait connaître aux directeurs que par suite de circonstances diverses, notamment l'enchérissement du prix de la vie, elle se voyait dans l'obligation de leur soumettre un projet de tarifs qu'elle souhaitait voir appliquer dès le début de la saison suivante. Les emplois étaient divisés en trois catégories — le

tarif demandé pour la 1re catégorie était de 8 frs par représentation, pour la seconde 7 frs et pour la 3me 6 frs. Néanmoins, pour pallier à la gêne qu'aurait causé aux directeurs une si brusque augmentation de budget la chambre syndicale leur proposait une transaction et réduisait a 6, 5 et 4 frs 50 ses prétentions pour la première année, 7, 6 et 5 pour la seconde et réservait à la troisième seulement l'application intégrale du tarif.

Pour la première fois elle posait en principe que tout dérangement mérite salaire. Elle demandait donc le paiement des matinées au 1/30 des appointements mensuels et celui de toutes les répétitions au tarif de 1 fr. de l'heure. Elle demandait enfin la limitation de la durée des services et un supplément de salaire en cas de prolongation.

Ce cahier était rédigé dans les termes les plus déférents, où certains même trouvèrent une exagération de respect. Il ne s'y trouvait aucune menace, même déguisée, et le mot " grève " y était soigneusement évité ; on laissait aux directeurs un délai de 4 mois environ.

LA GRÈVE

Là dessus, on attendit paisiblement les réponses. Il n'en vint qu'*une !* Le directeur d'un café-concert, Ba-ta-clan, vint à la chambre syndicale, offrit de traiter et obtint ainsi par contrat, des conditions plus avantageuses. Si tous ses confrères avaient agi comme lui, l'action syndicale eut été entravée pour des années, les musiciens étant à cette époque tout disposés à se contenter du plus médiocre succès. Mais le dédaigneux silence de leurs employeurs les rendit furieux. Il se fit au mois d'octobre une propagande inouïe, et quand le conseil syndical proposa le 30 octobre de décréter la grève générale de tous les orchestres parisiens [1] cette idée fut accueillie avec un enthousiasme délirant. La grève fut votée à l'unanimité moins une voix, celle d'un violoniste positiviste auquel ses convictions interdisaient d'employer ce moyen d'action brutal et anti-scientifique. Le malheureux faillit se faire écharper. On se souvient du bruit que provoqua cette grève originale. La presse s'en empara ; il y eut force dessins, caricatures, scènes de Revues, et un grand nombre de " leading articles ". On se montra en général, dans la presse, favorable aux grévistes, dont la situation, enfin connue, excitait beaucoup d'intérêt, et

[1] Sauf de l'Opéra et de l'Opéra-Comique dont la situation était particulière.

qui ne se livraient à aucune violence. Le public fut parfaitement indifférent. Il supporta très bien qu'en remplaçât, dans certains établissements, l'orchestre par un piano. Peut-être ne percevait-il pas la différence. D'ailleurs la plupart des directeurs cédèrent presque aussitôt. Pour ceux qui résistèrent il se produisit ce fait bizarre qu'ils durent engager des musiciens non-syndiqués à des tarifs égaux sinon supérieurs à ceux qui leur étaient réclamés. Question de principe. Une seule direction, celle de la Porte St-Martin, porta l'affaire sur le terrain judiciaire. Je note ceci parce que le cas est assez rare dans les conflits de ce genre. Elle refusa de payer à son personnel la quinzaine échue qu'elle lui devait, se laissa attaquer pour refus de paiement et riposta par une demande reconventionnelle en dommages et intérêts pour rupture de contrat. Elle fut condamnée à payer, mais obtint une légère indemnité en échange. Jugement qui pourrait être gros de conséquences dans les grands conflits du travail, si les patrons y avaient recours !...

En somme, la grève avait été un succès immense pour le Syndicat ; elle avait amélioré de façon sensible le sort des musiciens de Paris. Si la question des tarifs n'était pas définitivement résolue, les conditions de travail recevaient enfin une réglementation dans la plupart des cas et le principe de l'intervention du syndicat était admis ; ceci doit être considéré comme important. Trop de musiciens avaient payé jadis de la perte de leur place, le fait d'avoir porté les doléances communes devant le Patron, pour que l'intervention en pareil cas d'une organisation anonyme ne fut pas considérée comme un bienfait.

Un fait qui avait beaucoup aidé au succès du mouvement, c'est que tout ce que Paris comptait de bons musiciens avait adhéré au syndicat. Il était impossible, (il est encore impossible) de former un orchestre sérieux en se passant de musiciens syndiqués. La résistance patronale ne put s'organiser que dans quelques cafés-concerts et, encore, au prix de grandes déceptions. Les essais de résistance furent brisés dès qu'il s'agit de musique un peu relevée. En peu de temps, le nombre des adhérents augmenta de considérable façon. La Garde Républicaine adhéra en masse et l'Opéra, qui avait montré quelque résistance au début, céda également au mouvement.

D'ailleurs, ces mêmes orchestres, tenus en dehors du mouvement de 1902, s'agitaient à leur tour et, avec l'appui moral de la Chambre syndi-

cale, et l'intervention officieuse du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, traitaient directement avec leurs directeurs. L'Opéra obtenait de certains avantages pécuniaires. A l'Opéra-Comique, les artistes musiciens trouvaient chez M. Albert Carré un accueil extrêmement favorable. Réglementation du nombre et de la durée des répétitions, paiement des heures supplémentaires, augmentation sensible du taux des appointements, paiement intégral des appointements aux artistes pendant l'accomplissement de leurs périodes d'exercices militaires[1], augmentation du tarif des matinées et des suppléments de scène, organisation de spectacles supplémentaires (telles les matinées du jeudi) tout un ensemble de mesures de cet ordre apportait à la situation un véritable bouleversement tout en faveur du personnel.

La grève générale de 1902 resta un fait unique. Elle s'accomplit sans violences réelles, mais selon certains rites, inévitables, toujours choquants pour les profanes. Un mot malheureux d'un compositeur illustre : " cette grève est ridicule ", suivant une lettre du même Maître, blâmant les musiciens de s'unir pour la défense de leurs intérêts matériels déchaîna chez les grévistes une fureur telle qu'elle aboutit à la mise à l'index des œuvres de ce compositeur. Cette mesure révolta bien des gens. Elle n'eut qu'un caractère provisoire, mais elle révélait un état d'esprit inquiétant. Il faut dire à la décharge des grévistes qu'ils n'avaient pas *tiré les premiers*. D'autres mises à l'index contre chefs d'orchestres, directeurs et musiciens dissidents, furent également blamées. Elles étaient, et restent nécessaires : on lutte avec les armes qu'on possède. La force d'un syndicat réside dans le nombre de ses adhérents et dans leur discipline. Permettre à l'un d'eux de travailler au dessous des tarifs, c'est le permettre à tous ; faire une concession à un Directeur, c'est abdiquer devant les autres ; laisser au dissidents le bénéfice, sans risques, d'avantages conquis de haute lutte par les syndiqués, c'est perdre la moitié de nos adhérents. Si elle n'alla *pas jusqu'à la machine à bosseler* et *la chaussette à clous*, la chambre syndicale usa de tous les moyens que l'exemple des syndicats ouvriers lui suggéraient, et il faut bien dire que c'est seulement à ces méthodes qu'elle dut la victoire.

Il me parait superflu de donner maintenant mon opinion sur le principe du syndicat. Dieu me garde de prétendre que le syndicalisme est un progrès ; je n'ose même pas le dire du téléphone, de l'automobile et

[1] Cette dernière clause ayant été suggérée par M. Carré lui-même.

des chemins de fer... mais puisque aucun de mes contemporains ne se sert des moyens de communications du bon vieux temps, je n'envoie pas mes lettres par courrier à l'autre bout de la France, et, pour voyager, je n'emploie ni la diligence ni le coche d'eau. Tant qu'il existera des syndicats de mineurs ponr faire monter le prix du charbon, des syndicats d'agioteurs pour faire monter le prix du pain, des syndicats d'ouvriers du bâtiment d'une part, et de propriétaires, de l'autre, pour faire monter le prix des loyers, je trouverai tout simple qu'il y ait un syndicat de musiciens pour faire monter le prix de la musique. Je suis syndicaliste comme je suis contribuable, parce que cela fait partie des nécessités de l'heure présente.

En ce qui concerne les musiciens d'orchestre, le syndicalisme a eu cet heureux effet qu'il a rétabli à leur profit un équilibre rompu. Il n'était pas admissible qu'au commencement du XXe siècle, une seule catégorie de travailleurs ait conservé un taux de salaires qui datait du Premier Empire. Les tarifs en vigueur, que je ne puis donner tout au long ici, mais que l'on peut trouver, dans l'Annuaire de la Fédération des Artistes musiciens, s'ils n'assurent pas aux musiciens de nos orchestres une situation brillante, répondent à peu près aux exigences de la vie actuelle. Un musicien de talent moyen, sérieux et un peu " débrouillard " gagne convenablement sa vie à Paris.

Il était inadmissible que les musiciens fussent placés hors les lois qui — à tort ou a raison — réglementent le travail, partout, à l'usine et au magasin. Un chef d'industrie n'a pas le droit — même contre argent, même en donnant salaire double; — de faire travailler son personnel au-delà d'un certain nombre d'heures. Un directeur de théâtre, fort d'un contrat signé, pouvait, autrefois, employer son personnel à toute heure du jour et de la nuit, en n'importe quel lieu et pour n'importe quelle raison... Le Syndicat, qui ne peut pas faire des Lois, ni obliger l'Etat à faire respecter les siennes — a tourné la difficulté on décrétant que " tout travail mérite salaire ". Il a obtenu ce résultat qu'on ne dérange les musiciens que lorsqu'on en a besoin ; on ne prenait pas tant de précautions quand leur présence ne coûtait rien.

Il était pour le moins étrange que ces petits salariés fussent tenus de régler leurs conflits devant les juridictions les plus coûteuses. Dès qu'ils étaient en difficulté avec un directeur, celui-ci faisait porter la cause devant le tribunal de commerce ou le tribunal civil. Ces juridictions sont lentes et coûtent fort cher. La lutte était inégale.

Le syndicat a obtenu pour ses adhérents le bénéfice de la juridiction Prud'hommale. Les Conseils de Prud'hommes ne réalisent pas la perfection, mais la justice y va vite, est à peu près gratuite, et, dans les cas professionnels un peu épineux, la compétence des juges y est plus sûre qu'ailleurs.

Si la cause offre plus de gravité, le syndicat prend la responsabilité des frais et décharge absolument ses adhérents de tous soucis.

Pour les petits conflits — si fréquents — entre musiciens, il a été institué une commission d'arbitrage, qui connaît aussi des fautes contre le syndicat. Les résultats en ce qui concerne l'arbitrage sont surprenants.

Enfin le syndicat a entravé victorieusement l'action néfaste des Directeurs véreux. J'ai connu le temps où certains équilibristes de l'industrie théâtrale trouvaient le moyen, après trois ou quatre faillites retentissantes, d'ouvrir à nouveau un établissement en plein boulevard et d'y faire de nouvelles dupes. Leur ardeur se ralentit singulièrement lorsque le syndicat leur impose des garanties préalables : dépôt d'un cautionnement, ou paiement au cachet après chaque représentation.

Et qu'on ne vienne pas nous dire que cette précaution est une entrave à des efforts artistiques dignes d'intérêt. Il est sans exemple qu'une entreprise ait succombé sous les frais d'un orchestre ou d'un cadre de chœurs. Une affaire est bonne ou mauvaise ; elle dépend avant tout de l'intérêt qu'y apporte le public. Si le public ne s'y intéresse pas, il n'y a pas de système de petites économies qui puisse la sauver. Loyers trop chers, mises en scène ridiculement coûteuses sans profit pour l'Art, cachets d'étoiles formidables, prix de la publicité, (ouverte ou occulte) scandaleux, voici les charges écrasantes sous lesquelles succombent tant de bonnes volontés directoriales. Lorsque le syndicat exige des garanties d'un directeur réputé douteux, il ne sert que les intérêts de ses adhérents. Lorsque les mêmes garanties sont exigées d'un honnête homme, le syndicat sert à la fois les intérêts des deux parties. Il met ainsi l'impresario en garde contre les dangers de sa propre illusion, et lui permet, en cas de chute, de tomber les mains nettes. Qui songerait à trouver cela mauvais ?....

MAIS......

Toute médaille a son revers. Le syndicat, ce n'est pas le Paradis et les musiciens ne sont pas des anges.

Les premiers temps du syndicalisme triomphant ont pu paraître odieux à bien des gens impartiaux. Les musiciens n'avaient pas la victoire modeste; le souvenir des luttes récentes les accaparait à un tel point, qu'ils ne songeaient plus qu'à cela. Il est possible que la musique en ait quelquefois souffert et leur susceptibilité était devenue telle qu'on ne pouvait plus l'effleurer, même lorsqu'il ne s'agissait pas d'intérêts matériels. Chaque orchestre possédait son " délégué " il arrivait que ce délégué était combatif, et, ce qui est pis, orateur. C'étaient des discussions sans fin, des réclamations incessantes, des menaces intempestives, qui lassaient beaucoup de bonnes volontés. Dieu merci, cette ardeur s'est beaucoup calmée, et maintenant que le Syndicat est reconnu partout, cette propagande effrénée et encombrante n'a plus guère de raisons d'être.

Dans certains cas, ces luttes auxquelles les chefs d'orchestre prenaient part (le plus souvent dans l'intérêt de la direction), ont diminué l'autorité indispensable du chef. Certes, sur le terrain économique, chefs d'orchestres et musiciens sont égaux et ne se doivent aucuns égards particuliers. Mais comment supporter en patience les observations, parfois peu aimables, d'un chef d'orchestre qu'on a eng...... (dirai-je ce mot académique ?) une demi-heure plus tôt a propos d'une question de salaire ? Or, sur le terrain artistique, un chef d'orchestre peut, doit même, agir en maître souverain. C'est l'école Lamoureux, l'école Colonne et l'école Toscanini. On n'en niera pas les bienfaits au point de vue musical. Il y a toute une éducation à faire pour obtenir de nos compatriotes, ce " self-control ", ce sentiment de la discipline des Anglais et des Allemands, grâce à quoi la démarcation entre les devoirs du syndiqué et ceux du musicien se fait aisément.

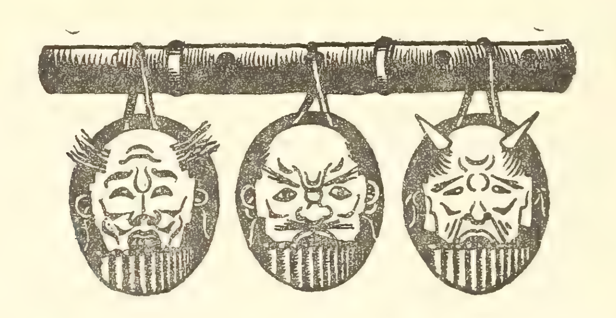
Enfin je constate — mais ceci n'est pas particulier au monde des orchestres — que la jeune génération est singulièrement pratique, et ferrée sur le " business, " qu'elle connait sur le bout du doigt ses droits, et seulement son devoir strict. Il est difficile de lui demander un effort exceptionnel. La génération précédente était plus sentimentale, et on la remuait plus facilement pour l'amour de l'Art. Pourquoi faut-il qu'on en ait si souvent abusé ? C'est l'abus des répétitions prolongées jusqu'à 1 heure 1/2 qui nous vaut la levée en masse à midi précis, alors qu'il serait parfais si utile de travailler jusqu'à midi cinq.

Tout ceci aboutit à cette constatation qu'il nous faut, de plus en plus, des chefs d'orchestre adroits, expéditifs et psychologues. Nous n'en manquons pas, mais nous en voyons aussi qui ne réunissent pas ces

qualités indispensables. Le chef d'orchestre bavard, le chef d'orchestre tatillon, le chef d'orchestre irritable, produits d'un autre âge, cela coûte très cher aux directeurs. Une répétition de concert symphonique à 80 musiciens, revient environ à 220 frs l'heure. C'est un Art de savoir donner à cette heure là son maximum de rendement......

L'avenir du syndicalisme chez les musiciens est, à mon avis, lié à celui du syndicalisme tout entier. On se plait à dire que nous traversons une période révolutionnaire ; si cela est, et si les "possédants" ont raison de s'en proclamer les victimes, que n'empruntent-ils ses méthodes à la classe ouvrière ? Une forte organisation de syndicats patronaux, loin d'affaiblir les syndicats ouvriers, leur donnerait au contraire une force nouvelle ; nous aurions peut être de plus grands conflits, mais moins de meurtrières escarmouches, désolantes par leur fréquence et, souvent, par leur inutilité. Mais ce sont là des problèmes bien vastes. Il en est deux, très urgents, qui peuvent retenir pour le moment l'attention des musiciens ; s'ils gagnent convenablement leur vie à Paris, ils sont odieusement exploités dans les villes d'eaux et stations estivales. Ce ne sont pas les projets du gouvernement touchant les jeux, qui amélioreront la situation. En second lieu, il faudrait bien s'occuper un jour de l'hygiène dans les orchestres. Cette façon de parquer les musiciens dans des fosses poussiéreuses, étroites et puantes, est proprement une honte, et les locaux désignés sous le nom de "foyers" ou autre lieux, sont d'ignobles nids à microbes. Je ne parle pas du danger en cas d'incendie...... N'y a-t-il pas à Paris une commission d'hygiène !

LOUIS FLEURY.





M. Arnold Bax

LES POST-ELGARIENS
OU
LA JEUNE ÉCOLE ANGLAISE



M. Balfour Gardiner

Disons le tout de suite, malgré le gros public anglais qui l'ignore, et quoique elle ne porte point ce nom, cette Ecole existe, bien vivante et fertile en œuvres de talent. Si nous avons cru devoir grouper sous ce titre, un peu arbitraire et d'ailleurs entièrement justifiable, les cinq ou six musiciens qui composent la jeune école anglaise, c'est qu'il semble que le mouvement très significatif auquel ils appartiennent, ait acquis une importance pour ainsi dire historique. Le présent lustre restera une date des plus importantes dans l'histoire de la Musique anglaise.

Durant ces vingt dernières années l'Angleterre ne produisit point d'œuvres musicales particulièrement neuves ou intéressantes : quelques musiciens au talent honnête, n'ajoutèrent, par leurs compositions respectables, académiques et sans grande originalité, que peu de gloire à la renommée musicale de la Grande Bretagne. En tous cas ils ne furent jamais que des exemples isolés et il est impossible de trouver trace d'un vrai mouvement musical commencé par des compositeurs tels que Sir Charles V. Stanford, Sir Hubert Parry ou leurs contemporains, encore que l'Angleterre leur doive d'avoir amélioré sinon sa production, du moins son éducation musicale.

Evidemment toute classification est difficile, surtout quand il s'agit d'œuvres écrites et exécutées récemment et il est souvent malaisé de trouver une ligne nette de démarcation entre deux périodes musicales. Cependant il semble maintenant certain qu'une ère nouvelle ait commencé pour ainsi dire le lendemain du jour, où furent révélées au public les deux symphonies de Sir Edward Elgar, qui restent en somme les deux manifestations les plus importantes et les plus notoires de la musique

[1] Je tiens à exprimer ici tous mes remerciements au musicographe distingué qu'est Mr. Francis Toye, sans l'assistance duquel cette étude aurait été bien incomplète.

anglaise au XIX[e] siècle. Car ce fut à partir de ce moment que les jeunes, ayant à peu près dégagé leur personnalité des influences étrangères, commencèrent à se faire connaître mieux et à donner à la musique anglaise un caractère nouveau.

Elgar, en somme se trouva mi-inconsciemment, mi-volontairement, le précurseur de cette Renaissance après que son *Dream of Gerontius* eut été loué publiquement par Richard Strauss et applaudi en Allemagne. Alors seulement le public anglais se prit d'un engouement subit pour Sir Edward Elgar. Ses deux symphonies, dont six ou huit auditions déchaînèrent un crescendo d'enthousiasme, œuvres correctement bâties, honorables, studieuses, d'une austérité qu'on pourrait appeler " souci de la respectabilité ", mais sans envolée, furent presque immédiatement honorées du nom de chef d'œuvres, et le public applaudit avec excès ce qui, sans tout ce lançage l'aurait laissé parfaitement indifférent. Car le public anglais résolument " conservateur ", peu curieux et craintif n'admire les nouveautés que du moment où les journaux l'ont convaincu qu'il faut, pour une raison ou pour une autre, les admirer, et n'apprécie la musique anglaise que quand elle a réussi à l'étranger.

Donc, reconnaissons-le, Elgar, s'il n'exprime lui-même rien de nouveau, montra le chemin aux jeunes compositeurs anglais ; et c'est pourquoi, prenant en considération d'un côté l'âge des compositeurs des générations précédentes, la position de Sir Edward Elgar et la qualité de leurs compositions généralement dénuées de toute atmosphère anglaise, d'un autre côté les tendances et les caractéristiques de la jeune école, nous avons cru pouvoir saluer cette dernière du qualificatif de " Post-Elgarienne ".

Tandis que les jeunes rassemblaient leurs énergies et travaillaient en silence, que faisaient leurs ainés ? Mr. **Granville Bantock** produisait un *Dante et Béatrice* assez quelconque et finissait son interminable *Omar Khayam* œuvre plus importante de quantité que de qualité, sans grand caractère et sans subtilités. Sir Charles V. Stanford écrivait une symphonie agréable, une *Ode to Discord* et se reposait, après son *Ave atque Vale* et des conseils empreints d'une sagesse paternelle, sur ses lauriers académiques. Sir Alexander Mackenzie n'écrivait rien de bien significatif. Sir Hubert Parry finissait et faisait exécuter une symphonie de petites

proportions et à tendances conservatrices, Sir Edward Elgar enfin, ayant mis au monde ses deux symphonies, composait son laborieux Concerto pour violon, ses *Musick-Makers* et une élucubration pratriotique d'une orchestration faiblarde autant que bruyante, intitulée *The Crown of India* et qui plongea dans le ravissement les petites places du Coliseum.

Cependant la jeune école se montrait très active, comme on le verra plus loin. Et l'activité en fait de musique, dans un pays comme l'Angleterre du XXe siècle, se manifeste non seulement par la création d'œuvres, mais aussi par leur présentation au pubic : car on n'imagine pas ce que l'organisation de quelques concerts de musique anglaise moderne nécessité de démarches, d'argent, de travail et d'enthousiasme.

Le public anglais, on le sait, n'aime point les œuvres nouvelles, surtout si ces œuvres sont d'origine insulaire. Que veut donc le public ? problème difficile à résoudre, car les compositeurs ignorent absolument quel genre de musique le public veut entendre ou plutôt, ils ne connaissent que trop son goût : le public, préfère aux œuvres les artistes, aux Symphonies les solistes, aux opéras les étoiles. Car il n'ignore pas, ce bon public, qu'il ne peut se tromper sur la voix de Mme Melba ou les vocalises de Mme Tetrazzini. Du moment que le prix des places est augmenté pour Chaliapine ou Caruso c'est que ça vaut la peine de se déranger ; mais il ne s'est pas encore fait une opinion (ou plutôt personne ne lui a encore fait une opinion) sur la valeur d'un nouvel opéra français d'un ballet russe inédit ou d'un poème symphonique anglais encore manuscrit. C'est-à-dire qu'en somme le public s'abstient purement et simplement de venir entendre les œuvres qui ne sont précédées ni d'une réputation internationale, ni d'une réclame effrénée.



Sir Alexander Mackenzie

De sorte qu'après avoir eu à lutter contre les influences étrangères, les mesquineries professionnelles et autres oppositions décourageantes, les jeunes musiciens anglais ont eu, et ont encore maintenant, à lutter contre l'apathie et la musicalité du public britannique. Deux hommes les aidèrent dans leur tâche ardue, M. Beecham et M. Balfour Gardiner.

M. Thomas Beecham eut certainement le grand tort de manquer d'esprit de suite : il commença, il y a quelques années par une série de concerts au Queen's Hall, continua par une saison d'opéra comique puis

par une saison de grand opéra. Son insuccès fut dû partiellement à la qualité parfois médiocre de représentations sans étoiles — gros défaut aux yeux d'un public habitué à la perfection de Covent Garden et qui ne songe pas que des chanteurs anglais manquent, et pour cause, d'expérience.

Quant à M. Balfour Gardiner compositeur et chef d'orchestre, peut être n'attira-t-il pas à lui le gros public, mais il révéla du moins, avec l'aide d'un orchestre admirable, des œuvres de jeunes qui sans lui seraient restées inconnus, il aida de toutes ses forces à la propagation de la musique Post-Elgarienne, il formula pour ainsi dire, le mouvement de renaissance en groupant autour de lui les Jeunes et leurs œuvres — et c'est ce par quoi son nom resterait à jamais lié à la musique anglaise moderne, s'il n'avait pas écrit lui-même des œuvres dignes de le tirer de l'oubli.

Avant de nous occuper particulièrement de chaque compositeur et de ses œuvres, peut être serait-il bon d'indiquer les tendances générales et les traits caractéristiques de l'Ecole Post-Elgarienne.

Tout d'abord, une remarque s'impose, qui étonne et donne une fois de plus à réfléchir sur la singulière position des musiciens anglais : à peine trouve-t-on à citer une demi-douzaine d'opéras parmi les œuvres contemporaines, (car ni la *Colomba* de Sir Alexander Mackenzie ni le *Shamus O'Brien* de Sir Charles V. Stanford, ni *The Wreckers* de Miss Ethel Smyth, ni l'*Angelus* du Dr. Naylor n'appartiennent au mouvement actuel) ; sans doute parceque les compositeurs anglais se sont rendu compte qu'ils perdaient leur temps à écrire des opéras qui ne seraient jamais joués, du moins en Angleterre [1] et sans doute aussi parceque la musique d'opéra est le genre qui convient le moins à leur tempérament.

Quant au caractère de la musique anglaise, on peut dire qu'il a en somme complètement changé, et qu'il s'est développé d'une façon différente et entièrement nouvelle. Grave ou lourde, solennelle ou prétentieuse, morose ou sentimentale, froide toujours, la musique anglaise, aérée, s'est rajeunie, réchauffée et semble aujourd'hui plus vivante, plus humaine. L'influence néfaste de Haendel, de Wagner et de Tchaïkowsky

[1] On le sait, il n'y a ni à Londres ni dans les provinces de théâtre d'opéra fonctionnant régulièrement et Covent Garden, tradition mondaine, ne leur offre pas de débouchés ; mais deux opéras de Miss Ethel Smyth et un de M. Clutsam au moins ont été joués avec succès en Allemagne.

a disparu, ayant cédé la place à celle, meilleure, de l'École moderne française. Et si les compositions de M[r] Josef Holbrooke nécessitent un énorme orchestre à la Richard Strauss, si les opéras de M[r] Clutsam, bien faits, sont sans grand caractère et dépourvus d'originalités, les œuvres de M. Vaughan Williams sont empreintes d'un curieux mysticisme, et en celles de M. Arnold Bax se reflètent les nuances et les ombres de la nature gaélique tandis que mille rythmes amusants empruntés au Folk Lore parent celles de M. Percy Grainger de qualités charmantes. Et c'est parcequ'elle trouve maintenant son inspiration au sources vives de la vie même que l'École Post-Elgarienne, si elle manque peut-être de génie et de perfection s'affirme tout au moins aimable, sincère et décidément intéressante.

Certes l'un des plus doués parmi les jeunes compositeurs de la nouvelle école, c'est M. **Arnold Bax.** Il a des idées et il sait les exprimer ; sa langue musicale est claire et expressive, sa sincérité indiscutable, son inspiration assez personnelle et son orchestration adroite. La nature Celte, verte et grise, tantôt ensoleillée tantôt crépusculaire, toujours frémissante, si différente des paysages anglais l'émeut et l'inspire, mais au lieu de reproduire à la manière impressionniste et de façon superficielle des " paysages choisis " et des " heures exquises " il cherche à exprimer musicalement l'âme mystique de la Nature et son évidente émotion n'est pas le moindre de ses dons. Cependant il semble que son talent réussisse mieux les fresques orchestrales, que les dessins plus sévères et plus intellectuels des œuvres de musique de chambre ; ses sonates pour violon et pour piano et son quintette pour cordes sont quelque peu froids, dépourvus d'intérêt, tandis que *Enchanted Summer* ou *Into the Twilight* dénotent de belles qualités de sensibilité, de vision et d'orchestration.

M. Arnold Bax, né en 1883, fit ses études musicales à la Royal Académy of Music de 1900 à 1905. Sa première œuvre importante fut le *Celtic Song Cycle* puplié en 1904, suivi de près par *Into the Twilight* (1908) *In the Faery Hills*, *Spring Fire*, des Variations pour orchestre, ingénieuses, et un ballet en deux actes et un prologue inutilé *King Kojata* (1911) Certains critiques reprochèrent à M. Arnold Bax de se servir d'harmonies rappelant de près celles de Debussy, cependant M. Bax nous assure que son *Celtic Song Cycle* qui contient, développées ou en germe, les particularités harmoniques les plus typiques de son talent fut écrit " avant qu'il ait entendu une seule note de Debussy. "

“ Il y a une chose qui manque au compositeur anglais ” écrivit quelque part M. Arnold Bax ; tout art qui s'apparente à une idée nationale (comme l'opéra anglais par exemple) doit trouver son inspiration et sa vie dans la vie spirituelle du pays. Il faut ou une atmosphère nationale, ou de la couleur locale, ou surtout un état d'âme typique. Qui oserait parler d'un état d'âme typique de la nation anglaise, et où trouverons nous l'esprit moderne anglais, sinon à la Bourse ou dans les autres temples du commercialisme ? Et comme la musique exprime mal les extases financières et la ferveur capitaliste, l'artiste anglais doit chercher dans l'immensité de l'Empire Britannique le petit pays appelé Angleterre (s'il existe); c'est seulement quand il l'aura trouvé que les musiciens anglais pourront écrire des œuvres anglaises qu'appréciera un public anglais. Je veux dire que si la vie artistique subsiste encore dans les provinces d'Angleterre, qui ont conservé quelque couleur locale, des traditions et un caractère national, on peut espérer encore. On peut concevoir un opéra Cambrien, et un grand drame lyrique irlandais serait possible si la dépopulation continuelle de l'Irlande ne détruisait pas tout espoir de renaissance intellectuelle. Quant à l'Angleterre, elle ne pourra donner naissance à un art national vigoureux et digne du nom d'art que quand elle aura reconquis ce vrai patriotisme qui l'animait il y a 350 ans et une conscience nationale au moins égale à celle de certains pays d'Europe — comme la Bohème, la Hongrie ou l'Irlande. ”

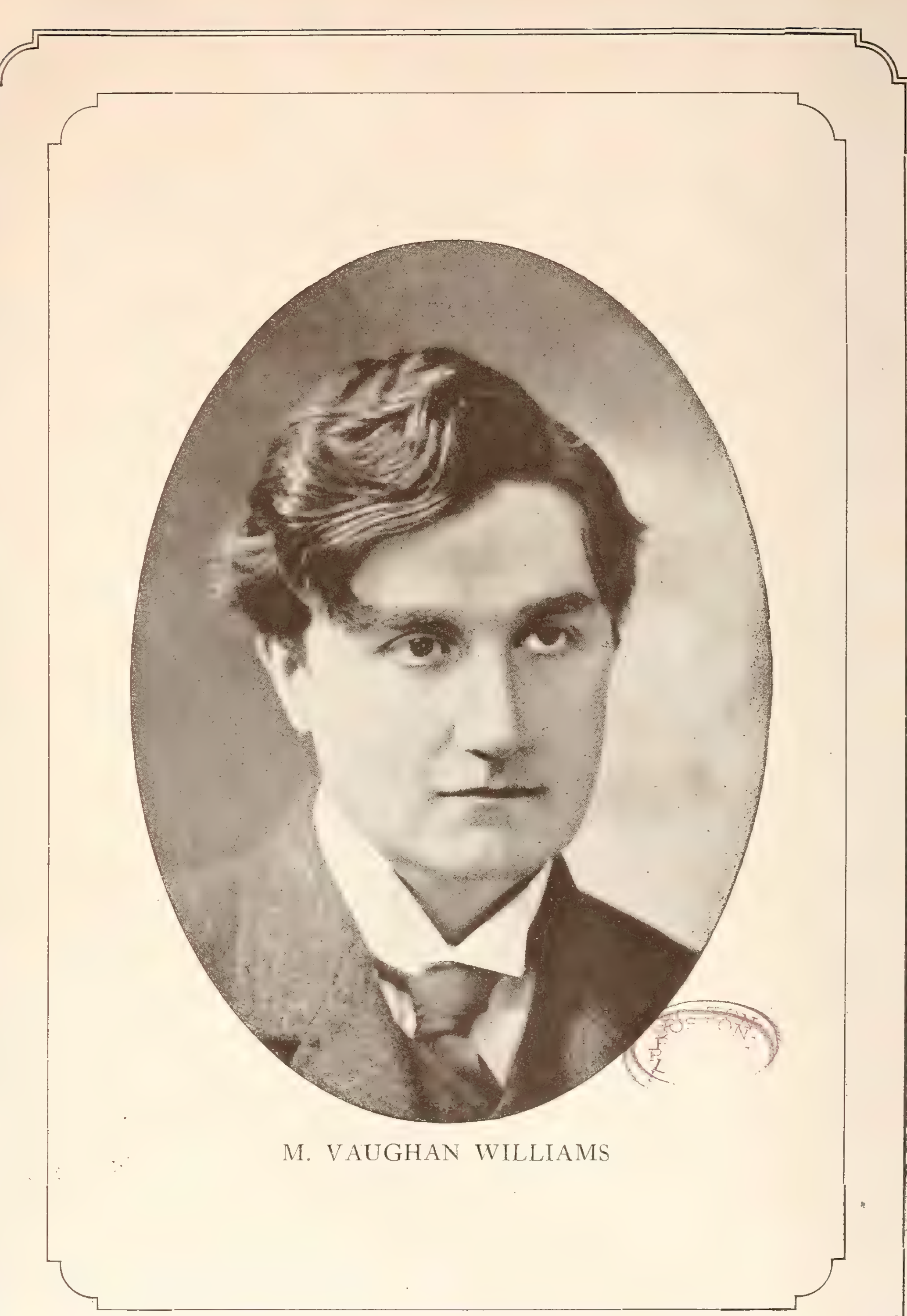
ø ø ø ø

En dépit de son nom M. **Gustav von Holst** est d'origine anglaise : il naquit en 1874 à Cheltenham. Compositeur fertile il a écrit deux opéras — tous les deux, inutile de dire, encore inédits, plusieurs cantates de considérable importance dont les plus connues sont *The Cloud Messenger* et *The Mystic Trompeter*, trois suites d'orchestres, une *Somerset Rhapsody*, quelques autres œuvres plus brèves pour voix et orchestre, et quantité de mélodies. En plus de cela M. Von Holst est professeur et Directeur de concerts à une institution philanthropique du East End qui est une manière de Collège pour ouvriers. C'est là qu'il fit représenter avec le plus grand succès plusieurs des opéras de Purcell pour qui il a la plus grande admiration. Et c'est peut être à cette admiration et à l'étude approfondie qu'il a faite des œuvres de ce maître qu'il doit sa dextérité à écrire pour les voix, qualité assez rare parmi les compositeurs anglais trop enclins à ignorer les exigences de la tessiture et surtout les lois de la prosodie.

Les dernières compositions de M. Von Holst sont en général basées sur des sujets orientaux, et la littérature Védique en particulier semble l'inspirer, les *Veaa Hymns* ont du caractère et de l'originalité et le *Cloud*



M. ARNOLD BAX



M. VAUGHAN WILLIAMS



M. JOSEF HOLBROOKE



par Sargent

M. PERCY GRAINGER

Messenger joué pour la première fois à Londres cette année à l'un des concerts de musique moderne donnés par M. Balfour Gardner fait preuve de sa sincérité, de son ingéniosité et de sa force. Peut être M. Von Holst est-il parfois logique et sincère à l'excès, lorsque par exemple il ne craint pas de développer un sujet pendant des pages s'il croit que ce développement est nécessaire. Il n'est pas l'homme du compromis et cette honnêteté n'est pas faite pour lui attirer la faveur du public.

Peut être serait-il utile d'expliquer ici que " l'orientalisme " de M. Von Holst n'est point celui, facile et évident, de certains compositeurs. Il ne cherche point à faire de la couleur locale et à suggérer des paysages indiens. La musique et les paroles (qu'il écrit la plupart du du temps lui-même) de ses œuvres sont des produits typiques de l'Angleterre du XXe siècle quoique directement inspirées par cette philosophie orientale qui s'est peu à peu infiltrée en Europe depuis Schopenhauer. Une fois seulement M. Von Holst s'est-il essayé à écrire une œuvre vraiment orientale, c'est sa Suite d'orchestre *Beni-Mora* basée sur des airs arabes recueillis au cours d'un voyage en Algérie et dont la finale " *In the Street of the Ouled Nails* " évoque avec une remarquable éloquence la rue des danseuses à Biskra, avec ses flutes plaintives, ses rythmes multiples, la monotonie énervante de ses tams-tams et toute l'atmosphère langoureuse d'un soir tiède au désert.

M. **Ralph Vaughan Williams** est considéré par certains comme le plus intéressant des compositeurs anglais modernes. Il sert pour ainsi dire de trait d'union entre l'Ecole académique de la génération précédente et les actuels révolutionnaires. Né en 1877, il fit ses études musicales sous des directions fort différentes et presque contradictoires : au Royal Collège of Music avec Sir Hubert Parry et Sir Charles Stanford, à Cambridge avec M. Charles Wood, à Berlin avec Max Bruch — et même un peu à Paris avec Maurice Ravel. Cet éclectisme, assez caractéristique fait à la fois la force et la faiblesse de M. Vaughan Williams, qui montre son désir de s'assimiler les meilleures qualités des différents systèmes et en même temps un manque de décision assez déroutant.

Cependant on ne peut le nier, sa musique a de grandes qualités d'écriture, de sincérité et même d'originalité. M. Vaughan Williams a toujours montré le plus grand enthousiasme pour les délicieuses " Folk Songs " anglaises dont il a fait d'intéressants arrangements et qui lui ont parfois fourni d'admirables thèmes et dessins orchestraux comme par

exemple dans sa *Norfolk Rhapsody*. Notons d'ailleurs que dans ses autres compositions, comme par exemple *On Wenlock Edge* ou *In the Fen Country* qui respirent un indubitable parfum de " Folk Song " il n'a pas utilisé les vieilles mélodies, ayant préféré en écrire d'originales ayant le même caractère et la même couleur locale. *In the Fen Country* est d'ailleurs un beau poème orchestral, parfois un peu gauche mais qui exprime admirablement les grisailles à la fois monotones et aux nuances infinies de la campagne de l'Est de l'Angleterre. Il faut être reconnaissant à M. Vaughan Williams d'avoir essayé d'écrire des morceaux ayant un caractère anglais, surtout si l'on songe aux banalités cosmopolites élucubrées par la plupart de ses prédécesseurs.

Il est un autre côté du talent de M. Vaughan Williams, c'est un curieux mysticisme dont beaucoup de ses compositions sont imprégnées qui n'est point celui de Scriabine et est assez difficile à décrire. On le retrouve, intense, dans ses *Mystical Songs*, dans la *Fantaisia on a theme by Tallis* et dans sa belle et émouvante *Sea Symphony*; cette dernière œuvre, divisée en parties est une symphonie pour orchestre et chœurs basée sur des vers de Walt Whitman. On n'y trouve point de descriptions compliquées de tempêtes ou de clairs de lune sur la mer et c'est d'une toute autre façon, intime, pour ainsi dire intérieure, que M. Vaughan Williams traduit l'inpiration fougueuse de Walt Whitman et les paysages maritimes.

M. Vaughan Williams a aussi écrit des variations sur des " *Christmas Carols* " fort adroites, et aussi quelque peu mystiques, une autre symphonie qui n'a pas encore été jouée, et une petite partition de musique de scène pour *Les Guêpes* d'Aristophane, évidemment influencée par la musique de Ravel. Tout bien considéré, il semble que M. Vaughan Williams mérite plus de respect et d'admiration que d'autres compositeurs anglais, plus parfaits et plus notoires.

M. **Norman O'Neil** élève de Arthur Somerville, puis de Knorr occupe une place à part parmi les compositeurs anglais. S'il n'écrit point d'opéras, c'est parce qu'il est convaincu, lui aussi, qu'un opéra anglais n'a aucune chance de jamais voir les feux de la rampe, mais il écrit d'agréables partitions de musique de scène, joliment orchestrées avec des thèmes souvent fort significatifs, des accords qui soulignent ou encadrent à merveille des situations théatrales, des préludes qui les préparent adroitement, des danses gracieuses. Il serait absurde de juger avec déd in la musique de scène : Bizet nous a montré dans l'*Arlésienne*,

Vincent d'Indy dans *Médée*, et Debussy dans le *Martyre de Saint Sébastien* qu'une partition de ce genre peut atteindre une grande importance artistique.

La partition la plus connue de M. Norman O'Neill, celle écrite pour les représentations de l'*Oiseau bleu* de Maeterlinck au Haymarket Théâtre est d'ailleurs sensiblement inférieure à la musique qu'il écrivit autour de *King Lear* et aux pages composées pour accompagner le *Golden Doom* de Lord Dunsany.

M. Norman O'Neill est sans doute parmi les compositeurs anglais actuels le mieux doué pour écrire de la musique d'opéra ; il compte aussi à son actif plusieurs pièces orchestrales dont une, admirablement construite et fort poétique inspirée par le fameux poème de Keats *La Belle Dame sans merci.*

M. **Josef Holbrooke** naquit à Croydon en 1878 et fit ses études musicales avec Fréderick Corder. N'ayant pas de fortune il dut accepter le poste de chef d'orchestre dans de petits théâtres, où il conduisit les banalités prétentieuses dont se composent d'habitude la partition d'une " Xmas pantomime ", il dirigea aussi un petit orchestre dans une ville d'eau, à Woodhall Spa, tout en consacrant le reste de son temps à son travail.

Il a écrit un nombre considérable d'œuvres : quantités de mélodies, pièces pour piano, pour violon et pour orchestre réduit, des sonatines, trios, quatuors, quintettes, sérénades, symphonies, poèmes symphoniques et même deux opéras. M. Holbrooke s'est fait pour ainsi dire une spécialité de mettre en musique les poèmes d'Edgard Poe, *The Raven*, *Ulalume*, *Annabel Lee*, dont le génie, croit-il, l'inspire tout particulièrement, et l'une de ses symphonies " *Dramatic Choral symphony* " toute remplie de citations Poétiques et surchargée d'intentions philosophiques porte en sous titre *Hommage à E. A. Poe*.

Il semble aussi que M. Holbrooke tienne à illustrer musicalement les sujets les moins musicaux : tels que par exemple l'*Apollo and the Seaman* de M. Herbert Trench. Avide d'originalité M. Helbrooke fit représenter au Queen's Hall cette " illuminated symphony " d'une façon assez spéciale. Scriabine dans son *Prometheus* avait ajouté à l'orchestre des accords de projections lumineuses et songe dans ses œuvres futures à y joindre des combinaisons de parfums. M. Holbrooke, lui, se contente de projections genre lanterne magique. Le Queen's Hall fut plongé dans l'obscurité ; alors sur l'écran fut projeté le texte du poème de M. Trench et retentirent

les accords de M. Holbrooke ; puis annoncée par un coup de gong, apparut sur l'écran une énorme tête d'Apollon et, après une longue pédale rappelant le commencement de *Reingold* la séance continua, prouvant surabondamment que rien n'était moins musicable (sauf peut-être Nietzche) que ce dialogue, entre un marin et Apollon déguisé en marchand sur l'immortalité de l'âme et autres considérations poétiques.

Quant aux œuvres théâtrales de M. Holbrook elles consistent en un petit drame lyrique *Pierrot and Pierrette* niais et parfois gentil, et en deux énormes opéras *Dylan* et *The Children of Don*, pleins de qualités et de défauts, d'obscuriré et de gaucheries et d'excentricités orchestrales, d'écriture tantôt moderne, tantôt wagnérienne, avec parfois d'excellentes idées musicales inégalement traitées — œuvres d'un talent qui ne sait ni se borner, ni se critiquer et qui sans doute ne s'est pas encore tout à fait trouvé.

Encore que M. **Cyril Scott** n'ait point produit autant que certains des autres compositeurs anglais, peut être sa réputation s'est-elle quand même étendue en Europe. surtout en Allemagne et en Hollande où ses œuvres ont été fréquemment exécutées et fort favorablement accueillies. Il a écrit une symphonie, des poèmes symphoniques et plusieurs sonates quelque peu arides qui contrastent de façon frappante avec des mélodies aimables et des pièces pour piano très populaires dans les Récitals et même dans les salons. Il serait injuste de lui reprocher d'avoir voulu parfois, volontairement ou involontairement, imiter Debussy car la plupart de ses œuvres furent écrites à une époque où la renommée de l'auteur de *Pelléas et Mélisande* n'avait pas encore traversé la Manche.


M. Percy Grainger

Quant à M. **Percy Grainger**, il vient, ces dernières années, d'acquérir une renommée de compositeur qui dépassera sans doute sa réputation de pianiste. Ses compositions, arrangements de Folk-songs et de vieilles danses anglaises ou morceaux originaux rappelant souvent à s'y méprendre ces vieux airs si caractéristiques ont un charme tout particulier ; ses chœurs et mélodies composées sur des vers de Kipling d'un caractère plus simple sont par endroits vraiment inspirés ; tandis que sa *Mock Morris* et autres œuvres bâties sur des thèmes de son invention tout parfumés de Folk Lore montrent à merveille sa verve, son imagination et une adresse inouie.

Parmi ses arrangements les plus réussis, on peut citer *J'in seventeen come Sunday*, *My robin is to the greenwood gone*, *Willow Willow*, et autres airs charmants du Kent, du Lincolshire, d'Irlande et d'Ecosse, *Molly on the shoce* arrangement, pour quatuor à cordes, de vieilles gigues irlandaises au rythme admirable ; *Father and daughter* vieille ballade provenant des Iles Fœroe adaptée pour cinq voix d'hommes solo, chœurs, cordes, cuivres, mandolines et guitares, au cours de laquelles un rythme ininterrompu est traité de la façon la plus merveilleusement variée ; et une "*Srathspey*" écossaise étonnament combinée avec plusieurs airs de gigues et avec le beau *Sea chanty* "*What shall we do with a drunken sailor ?*" d'un rythme, cette fois encore, admirablement marqué, jouée par huit instruments à cordes, deux guitares, un xylophone, une flûte, un hautbois une clarinette, un basson, un concertina et chantée par quatre voix d'hommes, œuvre étincelante, aux rythmes combinés, aux harmonies audacieuses, se terminant par un magnifique crescendo tourbillonnant de gaîté.

Peut-être certains esprits chagrins préfèrent-ils à ces divertissements d'un excellent musicien des œuvres plus pompeuses et ples lourdes, pour ne pas dire plus vides. Mais l'Angleterre en a tant produit de ces élucubrations laborieuses à prétentions modernes que l'on se sent plein de reconnaissance pour un compositeur tel que M. Percy Grainger qui puisse son inspiration aux sources populaires anglaises.

❧ ❧ ❧ ❧

Il nous faut encore citer, pour compléter autant que possible une étude forcément incomplète quelques autres compositeurs de moindre importance[1] M. **G. H. Clutsam** est l'auteur d'un opéra *King Harlequin* qui a été représenté à Berlin avec quelque succès, mais l'on ne connait de lui en Angleterre qu'un autre opéra de moindres dimensions, *A summer night* non sans intérêt. M. **Hamilton Harty** écrit de la musique agréable et sans prétentions dont les meilleurs spécimens son *With the wild geese* et un concerto pour violon sur un thème irlandais.

M. **Balfour Gardiner** à qui les musiciens anglais modernes doivent d'entendre leurs œuvres exécutées plusieurs fois par an à Londres est non

[1] Nous n'avons pas cru devoir classer parmi les Post-Elgariens M. Frederick Delius, encore que son œuvre soit considérable à tous les point de vue ; car il est d'origine mi-anglaise, mi-allemande, et, vivant en France n'est que peu mêlé au mouvement qui fait le sujet de cet article.

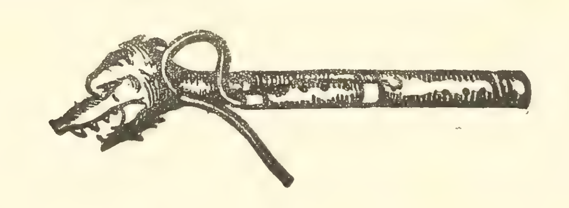
seulement un admirable Directeur de concerts et un chef d'orcheste mais aussi un compositeur de talent ; l'une de ses compositions *Shepherd Fennel's Dance*, une manière de Scherzo au rythme amusant et plein de joyeuse vitalité, est sans doute une des œuvres anglaises les plus souvent inscrites aux programmes des concerts même populaires. Il a aussi écrit plusieurs mélodies pour voix d'orchestre dont une trés vigoureuse, " *News from Whydah* " et une symphonie.

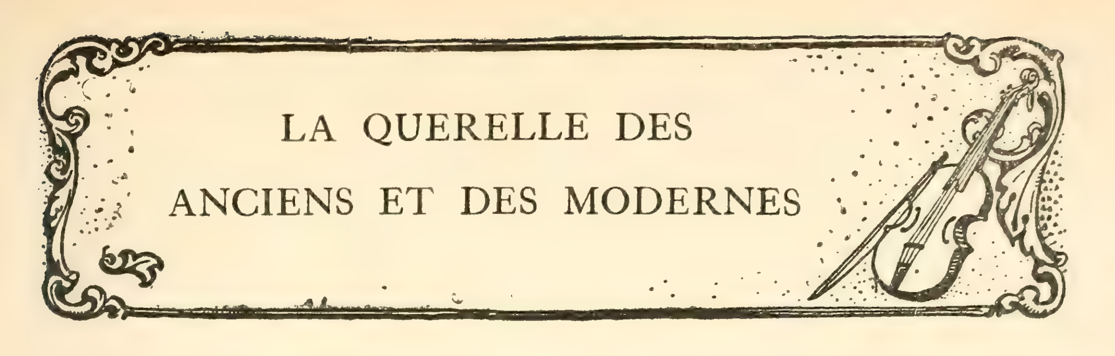
M. **Frank Bridge** lui, semble spécialement doué pour écrire de la musique de chambre, par quoi ne brillent point d'habitude les compositeurs anglais ; une de ses meilleures composition, pour orchestre et voix, est son adaptation musicale du beau poème de Keats, *Isabella.*

M. **York Bowen** est un musicien sans grande originalité mais qui connait admirablement son métier ; tandis que M. **W. H. Bell** se souvient encore trop des influences allemandes. Quant à MM. **Roger Quilter, Rutland Bougton, Julius Harrison, Ahn Carse** et **Hubert Bath** ils ont, en des œuvres variées, montré des qualités suffisamment intéressantes pour laisser espérer que leurs œuvres futures affirmeront davantage leur talent et leur personnalité.

Tels sont actuellement les compositeurs qui représentent les tendances de l'école anglaise moderne. Leur musique, semble-t-il, reflète assez bien la vie anglaise et correspond assez exactement aux œuvres littéraires qui la décrivent, saines, intelligentes, un peu ennuyeuses parfois et sans complications psychologiques, mais qui représentent cette mentalité anglo saxonne qui tient à ignorer tout du côté passionnel de l'existence humaine. La musique anglaise changera-t-elle une fois encore de caractère ? Rien ne serait moins surprenant mais ce qu'il y a de certain c'est que des œuvres telles que les *Chansons de Bilitis* ou la *Chanson perpétuelle* ne pourraient avoir été écrites par un compositeur anglais et que des œuvres équivalentes n'existeront jamais en Angleterre, parceque la façon de sentir et d'exprimer des artistes anglais est fondamentalement et irrémédiablement différente de la nôtre.

X. Marcel Boulestin.





S. I. M. a toujours marqué ses sympathies à l'égard des Modernes de la Musique, et en publiant cet article que lui a fait parvenir M. Alfred Mortier, il entend rester dans toute la neutralité de ses sentiments ; sa responsabilité n'est donc aucunement engagée par les lignes suivantes. La Rédaction.

Un critique musical, M. Jean Huré, procède en ce moment à une enquête [1] qui comporte les questions suivantes :

" *La musique ancienne tient dans les* concerts, *une place au moins dix fois plus importante que celle que l'on y assigne à la musique moderne. Celle-ci est à peine étudiée, à peine connue : chaque œuvre est rarement jouée plus d'une fois, souvent très mal, sans soin et sans goût. Nous vous serions infiniment reconnaissants de donner votre avis sur ces deux questions :*

1° *La musique moderne est-elle inférieure à la musique ancienne ?*

2° *N'y aurait-il pas quelque moyen d'initier aux œuvres des compositeurs vivants le public de notre XXe siècle, comme étaient initiés aux œuvres de leurs contemporains, les publics des XVIIe et XVIIIe siècles ?*

Je ne sais ce que l'on va lui répondre, mais j'imagine que, selon l'âge de ceux qui répondront, les réponses différeront. Il y a dans tout jeune artiste ou dilettante l'étoffe d'un futuriste, et une espèce de frénésie, assez naturelle d'ailleurs, qui le pousse à faire bon marché du passé au profit du présent et même de l'avenir. Ce faisant, il lutte pour soi ou pour son idéal, ce qui les trois quarts du temps revient au même, car l'idéal d'art qui nous hante et nous obsède n'est sans doute qu'une objectivation de nos goûts, de nos moyens d'expression personnels, et de notre désir de conquérir notre place au soleil. Et ces sentiments subversifs sont peut-être nécessaires à la vie de l'art, qui ne saurait stagner sous peine de mourir. Toutefois dans une mesure raisonnable. Pour ma part, n'étant pas compositeur, je me crois assez désintéressé dans la question. Et au fait, cette question si intéressante des anciens et des modernes, il me paraît que

[1] Dans la *Renaissance contemporaine*, une jeune revue très vivante et fort artistement dirigée par le poète Robert Veyssié.

M. Jean Huré ne la pose pas d'une façon fort claire. Qu'appelle-t-il les *musiciens anciens ?* Je consens encore à affubler de cette épithète Rameau, Gluck, J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn. Mais peut-on traiter d'anciens, Schumann, si subtil, si moderne, et qu'en France on connaissait à peine, il y a une trentaine d'années ? Et Richard Wagner ? Et Liszt, dont l'œuvre est loin de nous être familière, et qu'on découvre depuis quatre ou cinq ans ? Et César Franck ?

Et cependant il y a lieu de croire que dans la pensée de M. Huré ce sont bien là des anciens, sans quoi son questionnaire ne rimerait à rien. On ne saurait alléguer en effet que Schumann, Wagner et Liszt ne sont pas joués dans les concerts, car ils figurent constamment dans les programmes. Et d'autre part, la question n° 2 de l'enquête s'applique aux musiciens vivants. Il semble donc bien que M. Huré a voulu opposer les vivants aux morts et qu'il trouve qu'on ne fait pas à ceux là, je veux dire aux vivants, la part assez belle dans les concerts.

Cela est-il bien vrai ? Question préjudicielle qui demanderait à être élucidée tout d'abord. C'est une statistique que je ne ferai pas, mais qu'il serait assez curieux d'établir. Elle aboutirait peut-être à des résultats inattendus. Par curiosité, et à titre de simple indication, je me suis amusé à pointer les programmes des concerts instrumentaux et vocaux qui ont eu lieu à Paris du 29 novembre au 20 décembre courant, soit pendant trois semaines. Il est évident qu'il faudrait faire ce pointage sur six mois ou un an. Mais enfin, j'ai obtenu les résultats suivants. Les chiffres indiquent les morceaux joués de chaque compositeur.

Beethoven	19	Rameau	4	Brahms	2
Schumann	19	Grovlez	4	Mozart	1
Saint-Saëns	12	Ravel	4	Samazeuilh	1
Chopin	12	Huré	3	Gounod	1
J. S. Bach	9	Moussorgski	3	Erik Satie	1
Fauré	9	d'Indy	2	Turina	1
Schubert	8	Richard Strauss	2	Borodine	1
Hændel	7	Roussel	2	D. de Séverac	1
César Franck	6	Rimsky-Korsakow	2	Liszt	1
Florent Schmitt	6	Dukas	2	Weber	1
Debussy	5	Albeniz	2	Divers anciens	14
Richard Wagner	5	Bruneau	2	Divers contemporains	43
Lalo	4	Gluck	2		

Assurément ceci n'est qu'une indication ; certains compositeurs mal partagés sur cette liste regagneront du terrain dans le courant de l'année. Je constate néanmoins que MM. Debussy et Schmitt arrivent à égalité avec César Franck et Wagner ; que M. Grovlez arrive dead-heat avec Rameau et Lalo s'il vous plaît ; que M. Huré lui-même est joué autant de fois que Moussorgski, et plus de fois que Mozart. Il est vrai que ce dernier se rattrapera sur la distance, car il a devant lui l'éternité.

Si nous faisons le total des anciens d'une part et des modernes de l'autre, ou mieux des morts et des vivants, nous arrivons au résultat suivant :

Musiciens morts	121	Musiciens vivants	90

Ah ça ! que diable nous chante donc M. Huré ? Voit-on là que les morts tiennent une place dix fois plus importante que les vivants ? Ils arrivent presque ensemble. En tout cas la proportion est plus que normale, étant donné que les morts ont une œuvre infiniment plus glorieuse, et aussi plus abondante, qui permet de choisir et de varier les programmes qu'on leur emprunte. J'ignore ce que donnerait cette statistique si on la prolongeait. Mais je suis absolument convaincu qu'en fin de compte les contemporains arriveraient à équilibrer leurs prédécesseurs, à peu de chose près. De quoi se plaignent-ils ? Jamais, à ce que je crois, ils n'ont été aussi favorisés qu'à l'heure présente. Jamais l'on ne vit pareille fureur de modernité. Le public de nos concerts particuliers est composé pour moitié de snobs d'une admirable bonne volonté et qui écoutent avec un merveilleux ardeur les produits les plus abstrus de l'harmonisation contemporaine. Ils applaudissent de confiance et frénétiquement des compositions pour lesquelles leur entendement n'est pas fait, mais qu'ils rougiraient de paraître ne point comprendre. Mais quoi ! Les jeunes maîtres sont féroces. Cela ne leur suffit pas. Ils voudraient qu'on cessât de jouer les œuvres des grands morts pour ne s'occuper que des leurs. Dernièrement, à un concert de musique moderne, je me suis rencontré avec un des jeunes compositeurs les plus en vue de l'école moderne, et qui jouit déjà d'une enviable et juste célébrité. Comme je lui parlais de l'enquête de M. Huré, il me dit textuellement : " Ah oui ! quand donc cessera-t-on de nous molester avec ce vieux raseur de Beethoven ? Dire qu'il nous faut encore subir cette musique-là ! " Ce mot n'est pas inventé. Il m'a été dit, je le répète, par un musicien qui

n'est pas à plaindre, car on l'interprète fréquemment dans les grands concerts d'orchestre et dans les auditions pianistiques.

Et ce propos m'amène à vous donner mon sentiment sur la première question de l'enquête : La musique moderne est-elle inférieure à la musique ancienne ?

Débat périlleux, assurément. Le critique consciencieux doit se défier d'être involontairement *laudator temporis acti.* Nous avons toujours une tendance à préférer l'art de la génération à laquelle nous appartenons, et à n'accueillir qu'avec défiance les innovateurs. Examinons donc la question de sang-froid : en somme M. Huré nous demande si la musique de Debussy, Florent Schmitt, Ravel, V. d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Albeniz, Samazeuilh, Roussel, Turina, Erik Satie, Richard Strauss, Rimski-Korsakow, Stravinski, Witkowski, Ropartz, Magnard, que sais-je encore, est inférieure à celle de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Richard Wagner, César Franck, Chopin, Liszt, etc.

Hé bien franchement je crois qu'oui ! Assurément, l'on possède aujourd'hui des musiciens de la plus grande valeur ; le talent foisonne ; je crois même qu'il n'y en a jamais eu autant à aucune époque.

L'art musical proprement dit est loin d'être en décadence, et nous assistons à une efflorescence d'une richesse significative. Je pense qu'en aucun temps, *dans son ensemble*, l'Europe n'a vu scintiller une pléïade musicale aussi brillante, aussi abondante que de nos jours.

Mais il me semble que les musiciens d'aujourd'hui n'ont pas *l'envergure* des maîtres défunts. Je vois autour de moi des musiciens charmants, gracieux, subtils, délicats, pittoresques, pleins de goût dans l'art de poser leurs touches ; je vois des musiciens délicieux, spirituels, nuancés, sensibles, et parfois même profonds (plus rarement) ; mais je n'en vois pas un qui ait les épaules des Titans, d'un Beethoven, d'un Bach ou d'un Wagner, pas un qui puisse entasser Pélion sur Ossa, dresser comme Beethoven neuf grandes cathédrales, sans compter les sonates et les quatuors.

Et si, passant au détail, je rapproche, nom contre nom, des musiciens de tendances ou de nature à peu près corrélatives, passé contre présent, je crois que Debussy n'est pas l'égal de Schumann, que Fauré ne vaut pas Mozart, que Rimsky-Korsakow n'a pas le génie de Chopin, que d'Indy ou Florent Schmitt n'égalent pas Bach, Liszt et César Franck,

que Dukas et Richard Strauss ne vont pas à la cheville de Beethoven et de Wagner, que Charpentier, Moussorgski et Lazzari ne peuvent se mesurer à l'aune de Gluck et de Weber, et que Saint-Saëns n'est même pas l'égal de Mendelssohn.

Si je passe aux œuvres, je constate que c'est surtout, mais uniquement par le sens du pittoresque, par un impressionisme plus nuancé que l'école moderne semble supérieure à l'ancienne. Mais qu'est-ce que la nuance, le pittoresque, à côté du coup d'aile, à côté de ces compositions vastes, profondes et colossales que nous ont léguées les autres. Dans l'apport moderne, je ne vois rien qui égale *la Passion selon Saint-Mathieu* de Bach, le dernier acte du *Don Juan* de Mozart, l'*Orphée* de Gluck, la 3e, la 5e ou la 9e *symphonie* de Beethoven, la scène de la fonte des balles du *Freyschütz*, la scène finale *du Crépuscule des Dieux*, les *Béatitudes* de César Franck.

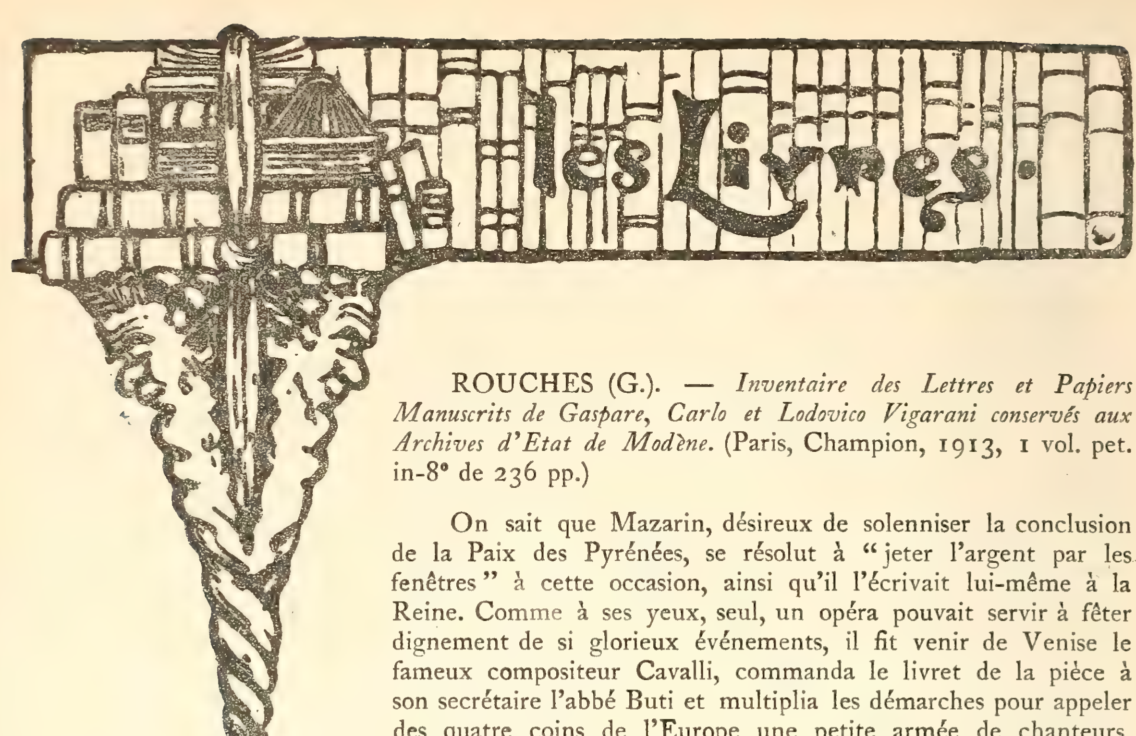
Et je ne suis même pas sûr que dans les cinq cents mélodies célèbres qu'on a produites depuis quatre-vingt ans, il y en ait une seule qui soit aussi touchante que la *Jeune Fille et la Mort* de Schubert, ou aussi dramatique que le *Roi des Aulnes*, en dépit de l'ingénuité des moyens dont disposait leur auteur.

Voilà mon avis bien sincère. Est-ce le vôtre, ami lecteur ? Ou vais-je me faire traiter une fois de plus de " vieille barbe " ? Je ne nie pas le talent et le mérite de mes contemporains. Il y a parmi eux plusieurs artistes merveilleux. Mais je ne les trouve pas aussi grands, aussi douloureux, aussi poignants, aussi purement ingénus que les anciens.

Quant à les faire jouer et connaître le plus possible, je n'y vois pas d'inconvénient, bien au contraire. Il ne faut pas que les morts étouffent les vivants. Mais il ne faut pas non plus que les vivants, par ce seul fait qu'ils sont en vie, aient la prétention de vouloir couler au fond de la mer des cercueils vénérés.

ALFRED MORTIER.





ROUCHES (G.). — *Inventaire des Lettres et Papiers Manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'Etat de Modène.* (Paris, Champion, 1913, 1 vol. pet. in-8° de 236 pp.)

On sait que Mazarin, désireux de solenniser la conclusion de la Paix des Pyrénées, se résolut à " jeter l'argent par les fenêtres " à cette occasion, ainsi qu'il l'écrivait lui-même à la Reine. Comme à ses yeux, seul, un opéra pouvait servir à fêter dignement de si glorieux événements, il fit venir de Venise le fameux compositeur Cavalli, commanda le livret de la pièce à son secrétaire l'abbé Buti et multiplia les démarches pour appeler des quatre coins de l'Europe une petite armée de chanteurs, d'instrumentistes, de décorateurs et de machinistes. Aucun théâtre ne lui paraissant offrir un cadre assez riche pour une œuvre si grandiose, il résolut d'en faire élever un nouveau, par un vieil architecte dont l'expérience était grande en ces sortes d'ouvrages : Gaspare Vigarani de Modène. Celui-ci vint à Paris avec ses deux fils, Carlo et Lodovico, et, durant trois années, se consacra à la construction du théâtre des Tuileries. Ce sont les lettres écrites de Paris par ces trois personnages que M. Gabriel Rouchès analyse et résume.

En ouvrant le volume de M. Rouchès, le musicographe peut espérer trouver quelques détails nouveaux et précieux sur la vie musicale et théâtrale de cette époque. Les Vigarani ont travaillé pour Cavalli d'abord, puis Carlo a mis à la scène les comédies-ballets de Molière, les opéras de Lully. Malheureusement, ni Gaspare, ni ses fils, ne prêtent la moindre attention à ce qui n'intéresse pas directement et exclusivement leur art. C'est à peine si le nom de Cavalli est incidemment mentionné dans cette correspondance. Des chanteurs, des musiciens italiens qui vivaient à Paris à cette époque, pas un mot. L'indifférence des Vigarani pour la musique et les livrets des pièces dont ils exécutent les décors est incroyable. Carlo parle en un endroit du " Serse de Cicognini " qu'on vient de chanter à la Cour, alors que le *Serse* est l'œuvre de Nicolò Minato !

Si, au point de vue musical, l'importance des lettres des Vigarani est à peu près nulle, en revanche, la publication de M. Rouchès apporte une contribution capitale à l'histoire de la mise en scène au XVIIe siècle. Les détails techniques abondent et permettent de reconstituer avec précision la manière dont étaient fabriqués ces décors et ces machines qui émerveillaient les parisiens au point de les distraire d'écouter la musique de Cavalli. Avec le traité de Sabbattini : *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, la correspondance des Vigarani est la source la plus abondante en renseignements techniques sur la machinerie italienne du XVIIe siècle.

Ne pouvant songer à éditer le texte intégral de ces lettres qui formeraient la matière de plusieurs in-folios, M. Rouchès a pris le parti d'en donner un catalogue analytique, citant çà et là les passages les plus significatifs, résumant en quelques mots toute une lettre peu importante. On ne saurait trop le louer de cette initiative, ni trop souhaiter qu'il ait de nombreux imitateurs. On ne peut tout publier. Le système des " morceaux choisis " est déplorable. Je n'en veux pour preuve que la monumentale édition des *Lettres de Mazarin* qui exclut systématiquement tout ce qui concerne les beaux arts et la musique ! Une analyse détaillée des lettres, permettant de retrouver rapidement dans les archives les textes originaux, ferait bien mieux notre affaire ! Le système adopté par M. Rouchès est donc excellent et tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'architecture théâtrale et même de la Société au XVII[e] siècle, doivent lui être reconnaissants de sa précieuse publication.

Je me permettrai, en terminant, d'adresser à l'auteur un léger reproche. Lui qui se montre si soucieux d'exactitude en ce qui concerne les documents relatifs aux Beaux-arts, pourquoi traduit-il parfois si librement les rares passages ayant trait à l'histoire musicale ? Un exemple : page 21, M. Rouchès résume en ces termes une lettre de Lodovico Vigarani en date du 2 janvier 1660 : " Le Cardinal Mazarin a fait venir... Buti, librettiste de l'opéra de Serse qu'on va jouer. " Si je me reporte à la copie que j'ai prise de cette lettre dans les Archives de Modène, je constate que toute la fin de la phrase : *de Serse qu'on va jouer...* a été ajoutée par M. Rouchès. Il y a seulement " *Il S. Abbate Buti*, *compositore dell' opera* ". Or il s'agit ici non du *Serse*, mais de l'*Ercole Amante* et par surcroit M. Rouchès fait commettre à Lodovico une bévue puisque le livret du *Serse* est l'œuvre de Nicolò Minato et non de l'abbé Buti ! Ce n'est d'ailleurs là qu'un détail et M. Rouchès, historien des beaux arts, est bien excusable de s'être un peu égaré dans les divers opéras de Cavalli.

H. PRUNIÈRES.

PETIT (A.). — *La Fonction vocale et l'Art du Chant* (Paris, 2 rue Blanche, 1913, 1 vol. in-4°).

Ce travail, d'une intéressante lecture, résume l'expérience personnelle et professionnelle de l'auteur, et il serait bon que chaque professeur apportât la sienne sous une forme aussi précise ; l'enseignement y gagnerait en clarté et en discussion ce que gagne toute pratique à être raisonnée et formulée.

La partie physiologique de l'ouvrage, forcément empruntée, s'inspire malheureusement de théories un peu surannées, ce qui stérilise sans doute la recherche d'une compétence scientifique, si louable d'ailleurs chez un professionnel ; et le livre ne répond pas suffisamment à toutes les questions qu'il pose, entre autres à celle de la portée, qui est fondamentale ; — mais on y trouve une foule d'aperçus pratiques, présentés sous une forme agréable et souvent pittoresque.

VATIELLI (Francesco). — *La civilità musicale di moda.* Ragionamenti di Petronio Isaurico. — (Torino, Bocca, 1913, in-8° de 117 pp. L. 2.)

Diable ! Voici la musicologie italienne qui plaisante et manie le fouet de la satire ! Avec esprit d'ailleurs, et en touchant au bon endroit. Dans une série de petites histoires, généralement dialoguées, notre éminent collègue florentin attire l'attention et le ridicule sur certains aspects de la vie musicale, je dirais même musicologique, italienne. Je recommande surtout la lecture du chapitre intitulé " *Ad un congresso musicale* ". C'est très bien vu, et les personnages campés de façon amusante, depuis le Prof. Gibzutrinken, qui distribue sa communication

" Des opinions talmudistes sur la harpe d'Eole ", jusqu'au Français, qui prouve que les gloires de la musique italienne n'ont jamais pu être que... françaises ; en passant par l'italien venu pour placer ses conserves, et le Belge, qui trouve moyen de répéter la même conférence dans trois sections successivement. Il faut souhaiter à ce livre mordant, sans méchanceté, de produire son petit effet. I. E.

GRATTAN FLOOD. — *The Dublin Society for the support oj decayed musican.* (Reprinted from the Journal of the Royal Society of antiquaries of Ireland.)

Ces quelques pages nous apportent des documents d'archive sur une société de prévoyance, formée à Dublin pour les musiciens au XVIIIe siècle.

GASTOUÉ (Amédée). — *Variations sur la musique d'Eglise.* (Bureau d'édition de la Schola, 1913, in-8° de 108 pp.)

La haute compétence de M. Gastoué en tout ce qui concerne la musique religieuse n'est plus à louer. Signalons un aspect plus familier de son talent, avec cette réunion d'articles divers, destinés à tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin à l'art liturgique. Le chapitre intitulé " Gli groteschi " est tout-à-fait réjouissant ; nous n'avons pas coutume d'exercer la sagacité de nos lecteurs sur des devinettes ou des rébus. M. Gastoué nous permettra pour cette fois d'en emprunter un à son ouvrage. Le problème est le suivant : rétablir le texte original du programme qu'un typographe malavisé imprima un jour ainsi :

Figue de St Roch pour orgue.
Messe du Pape, par Marcel de Palestrina.
O mignonne mystérieuse ! motet.
Vieilles chansons françaises, harmonium à 3 voix de J. Tiersot.

... Les variations sur la musique d'église ne sont pas nécessairement austères...

V. P.

CLOSSON (E.). — *Notes sur la Chanson populaire en Belgique* (Bruxelles, Schott frères, 1913, in-12 de 84 pp. Fr. 1,50.

Brochure peu encombrante et moins coûteuse encore, mais qui contient dans ses quelques pages de plus nombreuses et précieuses indications que certains gros bouquins dans leurs innombrables feuillets.

M. Closson nous promène à travers la chanson belge avec la sûreté d'un guide et la précision d'un logicien — et c'est même un sage, car il nous indique ce que peuvent avoir d'artificiel ou de trop absolu les catégories entre lesquelles il répartit les productions populaires — et enfin, il agit encore en artiste, puisqu'il ne néglige pas de citer les textes musicaux et littéraires qui lui paraissent caractéristiques.

MACHABEY.

PONNELLE (Lazare). — *A Munich.* (Fischbacher, 1913, in-8° de 105 pp.)

Nous n'avons pas besoin de présenter ici M. Ponnelle. Les lecteurs du Mercure Musical, du Courrier et d'S. I. M. ont gardé souvenir des articles qu'il écrivit pour eux et dont on retrouvera ici même de nombreux fragments ; et les Amis de la Musique reliront avec plaisir le compte rendu de leur glorieuse semaine de Munich. Il nous faut signaler tout particulièrement l'analyse, très approfondie et très attachante de l'œuvre de Richard Strauss. Ici, M. Ponnelle

a délibérément lâché la bride à ses enthousiasmes ; c'est la première fois, je crois, qu'un Français atteint à une aussi entière compréhension de cet art de Strauss, si distant de nous par certains côtés. Puissent ses sympathies être communicatives.

STIÉVENARD (Emile). — *Manuel de musique* (J. Hamelle 1913, in-12 de 110 pp.)

Ce manuel où sont exposés, par demandes et réponses, les principes fondamentaux de la musique a été composé, nous dit l'auteur, à l'usage des écoles et des candidats aux examens. Nous aimerions assez savoir de quelle écoles et de quels examens il s'agit, car ce petit livre, bien qu'il débute sagement par les notions les plus élémentaires ne paraît point destiné aux commençants : le chapitre des harmoniques en particulier y est déjà traité de façon scientifique ; le chapitre des accents, tout à fait ingénieux aussi suppose évidemment lecteur une certaine culture musicale. Certains passages, la théorie des mesures, celle de la transposition, ne brillent évidemment pas par la clarté et, avouons le, ils ont trouvé ailleurs une exposition plus logique. Mais sachons gré à M. Stiévenard de la franchise de sa doctrine : dès sa première ligne il s'avère un sentimental. Ne nous dit-il pas en commençant : " le but de la musique est l'expression des sentiments au moyen des sons." Et plus loin : " L'expression étant le but de la musique... " Lui ferons-nous remarquer qu'il va rayer d'un trait de plume toute la musique descriptive ? Ce simple manuel de solfège nous fait aborder de bien grosses questions esthétiques. N'est-ce pas le plus sérieux éloge que l'on puisse en faire ?

ELLEN TERRY. — *The Russian Ballet*, drawings by P. COLMAN SMITH (London Sidgwick and Jacksone, in-4° de 54 pp.)

Les Ballets Russes promenés en Europe par le merveilleux montreur qu'est Serge de de Diaghilev, n'ont pas manqué de faire impression en Angleterre. C'est l'écho de cet enthousiasme qui nous vaut le livre d'Ellen Terry, brochure bien écrite, dont les dimensions ne dépassent pas celles d'un article de revue, mais qui a le bonheur de servir de présentation à une série de croquis de Miss Paméla Colman Smith.

Nos lecteurs connaissent déjà le crayon de Miss Smith et ses notations fugitives des gestes de la musique, ils retrouveront ici le charme de ces exquises spontanées.

BERTEAUX (Eugène). — *Altaïr* (Paris, G. Oudin 1913, in-16 de 84 pp.)

Poème dramatique en cinq parties conçu pour la musique ; c'est ce que l'on nommait autrefois, d'un mot qui a pris depuis un sens péjoratif, un livret d'Opéra, — nous disons maintenant un drame lyrique. Même dégagé de tout souci pittoresque, même situé dans " une contrée imaginaire " le drame lyrique a déjà ses conventions, tout comme son frère aîné. Le héros qui durant l'acte final s'entête à gravir un inaccessible rocher ressemble étrangement à *Fervaal* ; les trois sœurs fatidiques, Izel, Ellen et Goéla, sont de proches parentes des trois nornes, et l'innocente petite Sauge a déjà paru sous un nom moins harmonieux dans l'*Ouragan* de M. Bruneau. M. Berteaux fait usage d'une prose rythmée librement assonnante, qui ne manque ni d'élégance ni de souplesse et est déjà par elle-même fort musicale. La préface écrite par lui en tête de son œuvre, est du reste un fervent hommage rendu à la musique, " seul moyen d'expression digne de traduire l'aspiration incessante et passionnée de l'homme vers l'inconnu. " On ne peut mieux dire ; et avant de nous écrier, comme l'héroine d'Altaïr au deuxième acte " Je ne te comprends plus, ...Je crains l'obscurité...... " nous attendrons la musique de M. Brisset, qui de cette obscurité fera jaillir l'étincelle illuminatrice.

LIVRES REÇUS

— SACHS (Curt). — *Reallexicon der Musikinstrumente.* (Berlin Julius Bard, 1913, in-4° de 443 pp. Mk. 30).

— MAUCLAIR (C.). — *Histoire de la musique Européenne.* 1850-1914, (Fischbacher, 1914, in-8° de 310 pp. fr. 3.50).

— HEINEMANN (Ernst.). — *R. Wagner und das Ende der Musik.* (Lpz. Th. Thomas 1913 in-8° de 175 pp. Mk. 39.

— PROD'HOMME. J.-J. — *Hector Berlioz*, préface de A. BRUNEAU. (Delagrave in-12° de 327 pp. fr. 3.50.).

— STIÉVENARD (Emile). — *Manuel de musique par demandes et réponses.* (Hamelle 1913, in-12° de 110 pp.)

— HUGHES (R. V.). — *Early english harmony.* (The plaisong and mediaval music society, 1913, in-fol de 134 pp.)

— PONELLE (Lazare). — *A Munich.* (Fischbacher, 1913, in-12° de 108 pp.)

— BERTEAUX (Eugène). — *Altaïr, poème dramatique.* (Oudin 1913, in-12° de 84 pp. fr. 2).

— GASPERINI (Guido). — *Il R. Conservatorio di musica in Parma.* (Parma 1913, in-12° de 114 pp.)

— SOUBIES (Albert). — *Almanach des spectacles*, année 1912. (Flammarion 1913, petit in-12° de 162 pp. fr. 5).

— GRAAFF (Joseph). — *Einzeichen-Tonschrift* (Coeln, Z. Gonski 1913, in-8° de 28 pp.).

— BATKA (Richard). — *Ida Isori et son art du Bel-Canto.* (Costallat et Cie 1913, in-8° de 26 pp. fr. 2).

— MISCELLANEA MUSICAE BIO-BIBLIOGRAPHICA. — Publiées par H. Springer, M. Schneider et W. Wolffheim. Année II, fascicules 1 et 2 (Lpz. Breitkopf, 1913, in-8°).

— HILL (Arthur Georges). — *L'art chrètien en Espagne.* (Londres J. B. Nichols et fils, 1913 in-fol de 89 pp.).

— PALÉOGRAPHIE MUSICALE. — *Fascicule* 100. (Alphonse Picard, octobre 1913 in-fol.)

— THIBAUT (J. B.) — *Monuments de la notation ekphonètique et Hagiopolite de l'église grecque* (St Pétersbourg 1913 in-fol, fr. 150).

— CHOISY (Frank). — *La musique à Genève au XIXe siècle.* (Genève, 19 Grande rue, 1914 in-8° de 63 pp. fr. 2).

— LUDWIG (Friedrich). — *Die Aelteren Musikwerke... des Akademischen Gesang-Vereins Strassburg.* (Strass. 1913 in-8° de 14 pp.).

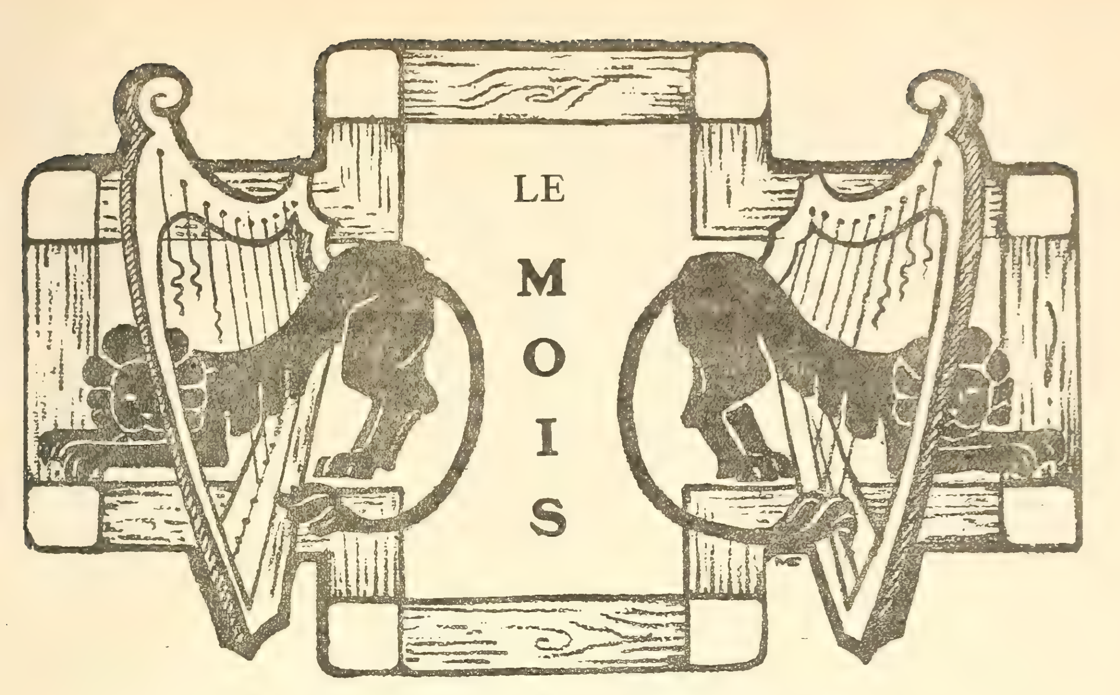
— SELVA (Blanche). — *La Sonate.* (Rouart, Lerolle et Cie 1913, in-8° de 288 pp. fr. 5).

— BEX (Maurice). — *Contribution à l'histoire du salaire au théâtre en France de* 1658 *à la fin de l'ancien régime.* (M. Rivière et Cie, 1913, in-4° de 146 pp.).

— MUSICAL ASSOCIATION. — *Proceedings of* 1912-1913. (Novello, 1913 in-8° de 182 pp. one guinea.)

— GAIANUS. — *Strauss, Debussy e compagnia bella.* (Bologna. Bongiovanni), in-8° de 112 pp. lire 1.50)

— BORREN. (Ch. van den) *Les musiciens Belges en Angleterre*, à l'époque de la Renaissance. (Bruxelles, 1913 in-12° de 123 pp. fr. 2.50).



Les Grands Concerts

CONCERTS COLONNE

(Notre éminent collaborateur Claude Debussy ayant été appelé à diriger en Russie deux festivals de ses œuvres qui obtinrent un véritable triomphe, adresse à nos lecteurs le spirituel billet que voici. Ajoutons que l'Association des Concerts Colonne a eu le bon goût de ne donner aucune œuvre nouvelle pendant l'absence de notre collaborateur et s'est consacrée, en attendant son retour, à d'intéressantes reprises parmi lesquelles il convient de signaler les 3me et 5me symphonies de Beethoven, un important fragment de *Parsifal*, les trois *Nocturnes* de Debussy, la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy et, accompagnées au piano, les *Amours du Poète* de Schumann qui enthousiasmèrent le public mais dont l'opportunité dans un concert symphonique fut mise en doute par les amoureux de l'orchestre et très passionnément discutée par la critique.)

***

" M. S. Kussewitzky nous invita à venir diriger deux concerts d'orchestre, l'un à Saint-Pétersbourg, l'autre à Moscou. C'est la raison pour laquelle on voudra bien nous excuser de ne pouvoir parler des Concerts Colonne en particulier, ni de la vie musicale de Paris en général.

Ces concerts étaient consacrés exclusivement aux œuvres de Claude Debussy. Jamais nous n'en entendîmes autant à la fois. On sent bien pourquoi nous ne pouvons en parler davantage. Qu'il nous soit permis toutefois de dire hautement la valeur artistique de l'orchestre rassemblé par le seul Kussewitzky, qui se distingue nettement par une exacte discipline et un dévouement à la musique assez rare dans les quelques villes lumières de notre vieille Europe.

On se rappelle que M. S. Kussewitzky fut un virtuose incomparable de la contrebasse instrument qui n'inspire généralement pas confiance. Pour cette raison, ce groupe d'instruments prend dans son orchestre une valeur sonore inattendue..... Il est vraiment ce " fond " tour

à tour solide, tumultueux voire même impalpable, sur lequel se jouent librement, sans crainte, toutes les valeurs orchestrales possibles.

Pendant l'été, l'orchestre Kussewitzky remonte le Volga dans un de ces bateaux à trois étages qu'on peut voir sur les lacs Suisses, s'arrêtant là où il est possible de trouver une salle, non de concert, mais où l'on peut faire honnêtement de la musique. Kussewitzky nous racontait qu'il n'a pas souvent rencontré de public plus docile ni plus ému. Cette émotion est tellement sincère qu'il en oublie d'applaudir. Qu'on ne voie aucune stupidité dans ce fait, mais que l'on sache seulement que ceux qui ne peuvent payer leur place ne recourent pas au stratagème du billet de faveur mais s'acquittent par le don de quelques fruits de la terre.

On peut trouver que voilà peut-être le plus bel hommage rendu à la musique. Certainement, il vaut bien ce bruit sauvage qui consiste à frapper les mains l'une contre l'autre adopté généralement par nos dilettantes les plus avertis.

Tout cela qui est très beau, affirmons-le, réclame des qualités assez multiples. Elles se trouvent réunies dans la personne de S. Kussewitzky dont l'ardente bonne volonté à servir la musique ne nous paraît pas devoir connaître désormais d'obstacles. "

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Un deuil cruel ayant éloigné des concerts le maître Vincent d'Indy, M. Pierre de Bréville a bien voulu accepter encore une fois de se substituer à lui pour tenir nos lecteurs au courant des Concerts Lamoureux du mois dernier.

L'Oaristys de M. Raoul Brunel est la seule œuvre que nous aient fait entendre vraiment pour la première fois les concerts Lamoureux depuis six semaines.

Prélude à la célèbre églogue d'André Chénier, ce morceau très sage semble plutôt un fragment de pantomime dont assurément à la scène le plan poétique apparaitrait plus précis. On ne risquerait pas, comme à une première audition au concert, de confondre la campagne sicilienne et les oiseaux qui l'animent avec Daphnis ou Chloé, ne sachant trop à qui attribuer le solo de cor ou le solo de violon séparés par de persistants dialogues entre des pipeaux rustiques. L'élégance de ces quelques pages les rend toutefois agréables à entendre, et si leur brièveté déconcerte un peu, il en faut louer la sonorité claire, discrète, sans embarras et sans embrouillamini.

Ces dernières qualités ne sont pas celles qu'on a coutume de reconnaître à Schumann, dont le moindre amateur déclare avec certitude l'instrumentation lourde et confuse.

Sans prétendre ici à discuter au fond cette sorte d'axiome, quelques remarques contredisant sa rigueur peuvent cependant être hasardées. Je me souviens d'un " consommateur d'art " plus prétentieux que bien informé qui déclarait *le Miracle* bien orchestré parce que, pendant quelques mesures du ballet, il avait éprouvé la surprise d'un neuf et charmant accouplement de timbres. Assurément sa conclusion était exacte, mais si l'opéra de M. Georges Hüe est en effet bien orchestré c'est pour des raisons qui dépassent de beaucoup le simple accident, si précieux soit-il, d'un effet d'orchestre.

Or, de ces trouvailles sonores Schumann est peu prodigue, et c'est là un des reproches que lui adressent — ils l'adressent aussi à Beethoven et à Franck — ceux qui mettent plus haut que tout la sensation rare.

Son sentiment intime et profond ne s'amuse que rarement aux distractions pittoresques, mais sa pensée s'exprime toujours avec toute son intensité expressive en dépit de quelques empâtements dont je ne puis m'empêcher de croire que ceux là seuls s'exagèrent l'importance

fâcheuse qui ne sont pas touchés par cette pensée elle-même. Car Schumann, ainsi que presque tous les musiciens — (je parle des maîtres) — écrit l'orchestre de sa musique.

Peut-on imaginer en effet telle ou telle de ses œuvres avec des sonorités autres que celles qu'il leur a assignées, et qui donc oserait instrumenter à nouveau l'ouverture de *Manfred* ?

N'en est-il pas de l'orchestre à peu près comme de l'harmonie qu'on ne saurait isoler de la mélodie qu'elle accompagne ?... N'en déplaise à ce critique admirant, il y a quelque vingt ans, une mélodie de M. Fauré, tout en déplorant " l'harmonie tourmentée " dont elle émane en réalité.

Souvenons-nous du mot de Schumann lui-même au sujet de Berlioz : " Vous lui reprochez ses basses... essayez de leur en substituer d'autres... "

Quoi qu'il en soit des obscurités de l'orchestre de Schumann, M. Chevillard vient de prouver victorieusement qu'on peut le " faire sortir ", pour employer l'argot du métier.

Sans le secours d'aucune partition, se fiant à sa seule mémoire, ce qui n'est pas à la portée d'un musicien ordinaire, il a exécuté les quatre symphonies avec une exceptionnelle perfection.

On sentait qu'il se les chantait à lui même en les dirigeant, se livrant à elles avec toute son intelligence et tout son cœur. Aussi l'émotion qui l'animait fut elle communicative, et pénétra jusqu'à l'âme du public. L'immense acclamation qui accueillit la *quatrième symphonie* comme elle avait accueilli l'admirable *symphonie rhénane*, lui en apporta la preuve et la récompense.

Complétant le cycle Schumann auquel fut consacrée une partie des premières séances de la saison, il nous fit entendre ensuite le *Concerto* de Violoncelle, assez terne et ingrat, que le jeu indifférent de M. Alexanian ne parvint pas à vivifier, et l'*allegro de concert* pour piano si rarement exécuté qu'il fut, pour beaucoup, une nouveauté.

Les idées en sont charmantes, et il n'est pas besoin de regarder le programme pour les attribuer à Schumann. Mais la forme de ce morceau, et surtout les arpèges très chargés de notes qui l'encombrent, font songer à une improvisation.

L'exécution de M. Pugno lui a conservé ce caractère.

Par contre le grand pianiste a joué les *Variations symphoniques* de Franck avec un soin minutieux, trop minutieux même en certaines parties qui se détachèrent ainsi de l'ensemble de l'œuvre au point que l'unité en parut altérée.

J'ose le dire, au risque de sembler paradoxal, et dussé-je être seul de mon sentiment. Presque au début, dans le passage en ut dièze mineur nuancé d'un simple *p.* dans la partition, de brusques oppositions que rien ne motive m'ont étonné, et l'apparition du thème a manqué de la *simplicita* que réclame l'auteur. Enfin, quelque moëlleuse et délicate que fut la sonorité qu'il lui a donnée, la sorte de cadence en *mi bémol* qui amène le péroraison se fit attendre en un *rubato* pour moi exagéré. Bien qu'il ne s'agit pas d'une ballade elle prit l'apparence d'un " envoi " au public.

Celui-ci n'avait pas besoin de cette invite pour acclamer un de ses virtuoses préférés, en toute justice, je le reconnais, — la part faite à ces critiques de détail, — ne fut-ce que pour la grâce et le charme dont il enveloppa tant d'autres pages de cette œuvre exquise, et spécialement ce mystérieux épisode où, sous les arpèges du piano, les violoncelles chantent le thème de l'introduction.

Mais cette joie reconnaissante que le public entendait témoigner à M. Pugno il en réservait assurément une part à l'œuvre elle même, une de celles qui l'attirent le plus sûrement, une de celles qui est par là assurée de " faire recette ".

Aussi je me demande pourquoi M. Chevillard, certain de n'en ressentir aucun dommage,

ne la ferait pas reparaître plusieurs dimanches de suite, avec un interprète différent. Depuis leur première audition par M. Diémer à qui elles sont dédiées, les *Variations symphoniques* sont au répertoire de tous les pianistes. Ne serait-il pas intéressant de les entendre exécuter successivement par quelques grands artistes ?

Avant tous il conviendrait de les confier à Mlle Selva qui vient, dans son livre si élevé sur la sonate, de démontrer combien elle est pénétrée du caractère particulier qui convient à l'interprétation de chaque maître.

De ce tournoi, sorte de concours Diémer supérieur, il ne pourrait assurément sortir que des vainqueurs ; toutefois, à juger leur conception différente du style, l'éducation du public gagnerait quelques degrés — seule peut être y perdrait en absolu la célèbre définition de Buffon " le style, c'est l'homme. "

Mais en demandant qu'une œuvre apparaisse deux dimanches de suite sur l'affiche des concerts Lamoureux j'aborde une question pleine d'inconnu.

Il est impossible en effet de comprendre pourquoi, à succès égal, l'honneur du *bis* à une semaine de distance est obtenu par les unes et refusé aux autres.

Il fut réservé à la presque seule *Rapsodie mauresque* de M. Humperdink, œuvre d'une incroyable lourdeur, malgré son éblouissante virtuosité de contrepoint et d'orchestre. M. Humperdink, qui a cependant écrit telle ou telle page si fine d'*Hœnsel et Gretel*, semble ici confondre les cafés maures de Tanger avec les brasseries d'Iéna et la nuit claire d'orient avec le ciel chargé de nuages d'où le marteau de *Donner* va faire jaillir les éclairs. Tout y est sérieux, un motif de chanson de " beuglant " y devient grandiloquent, et le mesquin y revêt de la grandeur. L'impression que l'on emporte de ce voyage en pays maure se peut résumer par ce stupéfiant assemblage de mots inventé outre Rhin *Kolossal Klein*.

Ce qui, au contraire est empreint du tact le plus français, et ce pourquoi se prodiguèrent les rappels et les *bis* — (sans résultat du reste, car, à la différence de la *Rapsodie mauresque*, *le Festin de l'Araignée* fut exécuté une fois seulement) — c'est la suite que, sous ce titre, M. Roussel a tirée de son ballet du Théâtre des Arts.

A la scène, accompagnant la pantomime expressive de Mme Sahari-Djelly, on avait pu se rendre compte combien tout dans sa partition témoignait de mesure et de justesse de proportions. Chaque chose y étant à sa place, rien ne dépassait le cadre : idées simples, harmonie sans inutile torture, orchestration soigneusement détaillée où chaque instrument obéit à son génie propre et ne prend la parole que pour dire un mot utile, mot qui n'est jamais perdu.

Toutes ces qualités on a pu les reconnaître au concert, et mieux qu'au théâtre peut-être on a goûté le début de cette suite où s'évoque avec une fraîcheur délicieuse le calme d'un grand jardin. Mais toutes les petites bêtes qui le peuplent nous sont apparues ensuite, le papillon après les fourmis et l'éphémère après le papillon. Bien que grossies à l'échelle humaine à la scène, M. Roussel a conservé aux unes et aux autres la traduction musicale menue et minutieuse qui convient à des insectes, en sorte que, malgré les plus rares surprises de timbres, l'attention finit par se fatiguer, comme à la contemplation prolongée de miniatures, et on se dit que pour la salle cette musique est trop minutieuse et menue, et que cet orchestre est trop important pour jouer la valse de l'éphémère ; bref, que l'œuvre n'est plus à sa place.

M. Roussel qui a écrit les *Evocations* me comprendra. Il n'aurait pas imaginé de les faire jouer au théâtre des Arts !

Souhaitons qu'une direction bien avisée remette à la scène *le Festin de l'Araignée*, et aussi qu'*Istar* demeure au répertoire des grands concerts où, en dépit du talent avec lequel Mlle Trouhanowa à Paris et Mlle Cerny à Bruxelles ont mimé ses variations décroissantes, l'œuvre superbe de M. d'Indy est infiniment mieux située qu'au théâtre.

Souhaitons aussi que *Parsifal* suive désormais son sort puisque tous les efforts tentés pour le protéger sont demeurés vains. A vouloir le réserver à Walhal-Bayreuth, la lance de Wotan s'est brisée ; comme Siegfried il va courir les aventures sur les scènes lyriques et dans les cinémas. Qu'il déserte donc les concerts ! Presque à la veille de revêtir son costume d'opéra il y a monologué en habit noir, puis dialogué avec Kundry et avec Gurnemanz. Que ce soit là son chant du cygne... avant d'aller chasser dans les tirés de M. Messager, et d'y tuer les oiseaux sacrés du Graal ; et qu'il laisse cette place qu'il a trop encombrée depuis deux mois, et où il n'était certes pas à la sienne, à des œuvres ne réclamant rien d'une réalisation théâtrale !

A côté de lui une presque nouveauté [1] est cependant parvenue à se glisser : *Printemps*, suite en deux parties qui fut, il y a vingt cinq ans, l'envoi de Rome de M. Debussy.

La section de l'Institut du temps l'accueillit fort mal. Si dès cette époque on l'avait consulté, le public se fut peut être montré plus clairvoyant. Sans se laisser dérouter par la seconde partie à laquelle il eut attribué des intentions de ballet telles qu'il les voyait à peu près réalisées par Delibes ou Chabrier, on peut supposer qu'il eut découvert les dons précieux de musique personnelle dont la première conserve le témoignage, et deviné déjà les promesses si magnifiquement réalisées depuis.

P. de Bréville.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Je ne sais quelle fatalité déchaîna, il y a dix ans environ, un brusque accès de fanatisme beethovenien. La théorie du bloc appliquée aux neuf symphonies, aux dix-sept quatuors, aux trente-deux sonates, l'éclosion de Sociétés Beethoven, les publications multiples d'ouvrages biographiques ou critiques, tout contribua à entretenir une effervescence dont nous sommes à peine remis. Quelles que soient les causes et les conséquences de ce phénomène, au moins peut-on qualifier de rétrospectif l'intérêt qui s'attache à la reprise, dans l'ordre chronologique, des symphonies par la Société des Concerts. Les dix programmes où se résume son effort annuel en seront peut-être affectés. Une symphonie " éminente ", chaque saison, une ou deux d'entre les cadettes, suffiraient, je crois, aux besoins légitimes du culte. Et cependant Haydn et Mozart, Haydn surtout, attendent une aumône et nous manquent plus encore que nous ne leur manquons.

Je ne doute pas qu'ils n'inspirent d'ailleurs, le cas échéant, leurs interprètes tout autant que le grand-prêtre de la *Messe* en *ré*. Ce n'est pas que les *Symphonies* en *ut* et en *ré* majeur réfléchissent aussi fidèlement qu'on a coutume de le répéter l'esprit ou la forme de Mozart et d'Haydn. C'est déjà tout autre chose. Les " chercheurs de réminiscences " ou d'affinités, que vilipenda jadis M. Huré, s'ébahiront de la parenté mélodique par quoi se ressemblent le thème du *Larghetto* de la *Symphonie* en *ré*, et l'épisode en ré bémol du prodigieux *Scherzo* en ut dièze mineur de Chopin. Mais ils se garderont d'en inférer quoi que ce soit.

Les chœurs écrits par Gounod pour l'éphémère *Ulysse* de Ponsard appartiennent au répertoire de la rue Bergère. Nous les y avons naguère entendus. Dans la notice révérencieuse qu'il a consacrée à l'auteur de *Roméo*, M. Saint-Saëns insiste sur cette partition qui a été l'origine de sa grande intimité avec Gounod. Il l'admire infiniment. La musique française, sinon *Ulysse*, a depuis le règne de Ponsard beaucoup voyagé. Et nous ne nous représentons pas sans effort ce qu'il pouvait y avoir de hardiesse à écrire, à l'époque du bellinisme le prélude de *Faust*. La Société des Concerts a exhumé de courts fragments, un chœur de Naïades où se

[1] La véritable première audition du "Printemps" fut donnée il y a huit mois par la Société Nationale qui jadis a déjà eu l'honneur de faire connaître avant tous *l'Après midi d'un faune* et *la Damoiselle élue*.

devine un pressentiment de *Mireille*, un chœur de Porchers, un chœur des Serviteurs, des Prétendants, des Suivantes infidèles, qui trahit des velléités de réalisme pittoresque, une recherche même de la sonorité que la critique du temps — elle était déjà infaillible — avait discernée. Ce n'est pas d'ailleurs d'après ces morceaux choisis que l'on peut juger l'œuvre. Et, si l'on en croit M. Saint-Saëns, la lecture en est révélatrice.

M. Enesco joue volontiers le *Concerto* pour violon de Lalo. Il est naturel que la spontanéité, le charme souvent ingénu de cette musique, la vivacité, la souplesse de la rythmique la plus diverse qui soit, que cette sincérité, cette harmonieuse fantaisie, atteignent les profondeurs de sa sensibilité. Son interprétation est constamment exquise. Il n'y a plus là de concerto ni de virtuose, mais de la musique, simplement.

Le désir d'apercevoir Gounod, qui enchanta ma jeunesse provinciale, m'avait entraîné en 1888 à un concert spirituel où il dirigeait l'exécution de son psaume *Super flumina Babylonis*. Le *Requiem* de Verdi venait ensuite. Je ne saurais dire si on l'a réédité depuis. La Société des Concerts, dont c'est précisément le rôle de ressusciter les grandes œuvres choro-symphoniques sacrifiées ailleurs comme trop onéreuses, s'en est opportunément souvenue. Je regrette de ne pouvoir l'analyser avec quelque détail. Il ne ressemble en rien aux Messes des morts accoutumées. Il est aussi loin des hallucinations infernales de Berlioz que du dernier et délicieux " sommeil de la Vierge " qu'est le *Requiem* de M. Fauré. C'est une sorte d'exaltation des êtres en face de la mort, l'expansion d'une vitalité qui veut vaincre ; c'est la théâtrale exhibition du Campo-Santo de Gênes ou d'ailleurs, le pathétique mobile et violent qui amène le rythme des attitudes et des gestes éperdus. C'est plus un drame qu'un oratorio. Mais quel texte aussi est plus dramatique. L'ampleur du dessin, l'intensité des effets, le relief des contrastes y créent les larges perspectives nécessaires à l'évolution d'une grande action scénique. Je ne sais quelle ferveur, quelle surhumaine énergie fait vivre ces " airs " parfois vulgaires, comme l'Esprit-Saint transfigura l'humilité des apôtres.

Le chœur initial est une enveloppante effusion. Le contour en est libre, souple, insinuant. L'inquiétude rythmique du *Kyrie* annonce l'explosion de la première strophe du *Dies irae* dont la menace retentira par intermittence sur les créatures épouvantées. Il y a dans l'*Ingemisco* où s'abandonne le ténor l'amorce d'une coquette chanson populaire : " Auprès de ma blonde... ", qui détonne et étonne un peu. Le *Dies irae* est traité d'ailleurs avec une habileté, une variété de ressource, une ressource devant lesquelles il faut s'incliner, encore que la matière l'emporte assez souvent sur l'esprit.

Le *Sanctus* qui déverse son allégresse en une cataracte chromatique, nous livre frémissants à l'obsédante mélopée de l'Agnus Dei, à cette clausule sur " eis requiem " où la misère de deux voix féminines à l'octave vient se réfugier en une anxieuse imploration. Et les fureurs du *Dies irae* redoublent qui vont se dissoudre dans la polyphonie souveraine d'une grande fugue. La nationalité du *Requiem* se reconnaît moins à ses défauts qu'à ses qualités. Nulle vanité ornementale — les vocalises en sont quasiment absentes — mais l'imagination la plus vive, la plus naturelle, la plus heureuse adresse, dans la disposition des voix une couleur orchestrale éclatante, uue fougue qui emporte tout.

L'exécution, qui rassemblait aux côtés des chœurs et de l'orchestre, Mlles Gall et Lapeyrette, M. Campagnola, envers qui la grippe se montra clémente, et M. Gresse, fut de tous points remarquable. La séance avait fort bien commencé avec la *Symphonie héroïque* triomphalement évoquée par M. Messager. Et dire que le personnage de la " *Poudre aux yeux* " qui professait " qu'il n'y a pas de musique qu'au Conservatoire " n'était peut-être pas, en ce temps-là, beethovénien.

Paul Locard.

Music-halls et chansonneries

Ceci tuera cela, vaticinait Victor Hugo en opposant le livre à l'église. Des romantiques attardés cherchent encore à nous faire peur en prédisant tour à tour que le café-concert détruira le théâtre, qu'il sera lui-même exterminé par le music-hall, enfin que le cinéma aura raison de toute exhibition directe, que l'écran remplacera la scène, et que l'art dramatique sous ses espèces les plus nobles comme les plus familières aura vécu.

Il est vrai que la foule s'entasse dans la pénombre des salles où se projettent les derniers vols d'un acrobate aérien, ou ceux non moins applaudis d'un sympathique escroc. Elle n'est pas devenue pour cela moins curieuse des combats de boxeurs réels, des exercices d'équilibre où le risque n'est pas limité à la pellicule, des chants que ne contrefait pas le gosier conique du phonographe, surtout des apothéoses galantes où l'émotion teinte de rose des charmes palpitants. Ce sont là des plaisirs de grandes assemblées. Mais un public à peine moins nombreux se répartit entre les édifices plus étroits où l'intimité permet les allusions fines et les gestes hardis ; il est même remarquable que les établissements de cette sorte se multiplient, d'année en année, de mois en mois, avec un zèle qui ne peut guère passer pour un symptôme de décadence. L'économiste reste embarrassé devant un phénomène qui met en défaut les lois de la concurrence. C'est qu'en effet elles ne s'appliquent dans leur rigueur qu'aux produits nécessaires à l'existence, non aux plaisirs. La consommation des premiers reste constante ; celle des seconds est sujette à de considérables variations en raison des ressources, de l'humeur, du goût. Que le moraliste s'en afflige ou nous en félicite, le fait est indéniable : Paris est aujourd'hui plus que jamais la ville du plaisir. Or s'il faut mettre au nombre des plaisirs ceux de la table, ceux aussi du salon, du boudoir et de la chambre, l'art du peintre, du musicien, du poète, a lui-même pour condition première le plaisir. C'est un ornement de la vie qui ajoute à son prix, comme une robe élégante fait valoir la grâce naturelle. Il peut traduire les idées les plus élevées : si nous les adoptons, c'est par l'effet d'une représentation qui a su nous charmer. L'austérité des mœurs et le sérieux d'une pensée vouée aux intérêts matériels sont funestes aux jeux de l'esprit ; Oscar Wilde le savait bien, qui parvint à une si pure conception de la beauté par le mépris souverain des préjugés qui l'entouraient. Il n'est de civilisation florissante que celle où l'amusement domine. Athènes a vécu dans la joie, comme la France féodale du moyen-âge, comme l'Italie de la Renaissance, et les plus raffinés poètes de la Chine n'ont jamais boudé ni à une tasse de vin, ni au sourire d'une jeune fille. Ce n'est pas assez de dire, comme Renan, que les gens du monde débarrassent les lobes sains du cerveau de l'humanité du quadrille qui les obsède. Mais ce quadrille, ou pour parler un langage moderne, ce tango qu'ils dansent avec leurs jambes, est le même que d'autres essayent de figurer avec des lignes, des couleurs, des mots et des accords ; le jour où la fatigue ou l'âpre besoin d'argent aura vidé les salles de bal verra aussi la désertion des musées, l'arrêt des concerts et la faillite des librairies.

Tout se tient, et les divertissements les plus frivoles en apparence sont de plus sûrs encouragements au grand art que les subventions officielles, les achats extravagants de l'État ou ses commandes burlesques, et même que les plus éloquentes objurgations de ces apôtres obstinés à paver de bonnes intentions une route qui ne mène à nul paradis, même imaginaire.

Aussi est-ce avec une satisfaction sans mélange que j'annoncerai aujourd'hui l'ouverture sous les plus heureux auspices de deux nouveaux lieux de plaisir. L'un est un théâtre bijou, qui fait à la voix captivante de M. Léoni, son directeur, la plus suave résonance, et où, de plus, on voit de près les yeux de Mlle Bordoni, des yeux presque plus grands que le visage, et non

seulement les yeux, mais aussi des robes d'une fantaisie toujours arrêtée au point où commencerait l'outrance, où l'on entend enfin les couplets lestement tournés, et qui semblent se retenir pour n'être pas plus mordants encore, d'une revue de M. Jean Bastia. Avant cette revue, une comédie de MM. Mirande et Géroule, *La première idée*, a de bien jolis mots et nous montre un critique dramatique, peut-être musical aussi, dont les yeux chaussent de rondes besicles en écaille. Toutes mes sympathies vont à ce critique, bien qu'il soit un peu âgé, et que ses élans de jeunesse soient parfois plus fugitifs qu'il n'eût fallu. M. Tréville joue ce rôle avec la plus spirituelle bonhomie.

Le *Moulin de la chanson*, fondé en octobre dernier par MM. Roger Ferréol et Emile Wolff, a connu dès ses débuts un succès qu'il doit à une interprétation de premier ordre et à des spectacles où l'intérêt ne fléchit pas un instant. Car il faut bien avouer qu'en certains endroits de Montmartre les artistes, sûrs de trouver chaque soir même affluence et mêmes applaudissements, se relâchent un peu. Mais autre chose est un public qui ne vient et même ne rit plus que par habitude, et un auditoire vibrant, frémissant, qui ne laisse passer ni un mot, ni une intention et même est tout prêt à répondre, si on l'interroge, pour montrer qu'il a compris. Il n'est pas, pour un interprète, de joie plus vive que de se sentir ainsi de plain pied avec la salle, comme si la barrière de la rampe était tombée, et qu'il fût simplement en conversation avec de nombreux amis. Il faut dire qu'on rencontre au *Moulin de la chanson*, aux côtés de Roger Ferréol, de Paul Marinier, de Mévisto aîné, de Mlles Marguerite Magdy et Suzanne Feindel, l'un des maîtres de l'ironie contemporaine, Enthoven, Enthoven dont le crâne sait tout, dont la bouche enfantine débite les observations du plus terrible des enfants avec un air de n'y pas toucher qu'il faut avoir vu pour y croire. La revue qui termine le spectacle porte le titre d'une de ses chansons les plus entraînantes et il en est l'auteur, en collaboration avec MM. Marinier et Ferréol. Cette revue se distingue de toutes les revues en ce qu'on n'y est rebuté ni par ces transitions forcées, ni par ces scènes que l'auteur a traitées par acquit de conscience, parce que l'actualité l'y contraignait, et sans en tirer un seul effet. Ici tout porte, tout est nourri d'idées et de mots, depuis la scène où comparaît devant le tribunal de l'inquisition une mondaine trop éprise de toilette, jusqu'à celles de l'écrevisse en chaleur où Mlle Feindel met Mistinguett en vinaigrette, de Manon où Mlle Magdy nous rappelle non sans charme les airs connus et toujours chers, et à l'assaut de boxe, où sur l'impératif un peu équivoque du verbe issu de ce substantif, MM. Ferréol et Enthoven partent pour un tournoi d'attouchements et font, si on peut dire, patte de velours avec le gant de quatre onces. Et sans doute nous avons aussi les couplets sur la cocaïne, mais loin de célébrer avec de vagues épithètes des félicités plus arbitraires encore qu'artificielles, ils nous montrent chacun en proie à ses illusions favorites : une illustre chanteuse se voit réduite aux portatives dimensions d'une poupée, un lieutenant de l'armée allemande reçoit une gifle au lieu du coup de pied qu'il a seul mérité jusqu'ici ; un anticlérical dénué d'aménité se croit, sur la foi d'un refrain célèbre, la figure sympathique, et une artiste de la fantaisie dont la chronique s'est occupée à plus d'une reprise ces derniers temps découvre tout à coup qu'elle est unie à un chanteur non par les liens d'un mariage impossible, mais par la parenté collatérale qui rejoint la nièce ou le neveu à l'oncle ainsi qu'à la tante. Je m'abstiens de citer beaucoup de mots qui prendraient par l'impression une importance compromettante, mais passent, murmurés à peine, grâce à la connivence unanime qui les happe et les savoure avec à peine un clin d'œil pour remercier. Je dirai seulement ce début du grand inquisiteur, qui donne le ton de l'ouvrage avec une autorité magistrale : " C'est toi le bourreau ? Eh bien ! bourre ma pipe et l'allume à ce cierge. " Quel est l'esprit assez chagrin pour ne pas accepter une aussi franche invitation au rire ?

Louis Laloy.



A travers la Quinzaine

La flambée de concerts qui joyeusement crépita durant ces dernières semaines, a vu soudain son ardeur décroître et s'éteindre son éclat. Sur les cendres chaudes la bûche de Noël a pris place. Et sa chanson qui pétille et ronronne retiendra pendant quelques soirées encore chacun de nous autour du foyer familial. C'est l'heure exquise des égoïstes intimités, celle aussi des généreux élans altruistes.

Parmi les manifestations humanitaires suscitées par de périodiques appels à la bienfaisance, il convient d'enregistrer le **Concert avec Orchestre** donné au profit de la " Caisse de Retraite de la Société Mutuelle des Professeurs du Conservatoire ". A la vérité, la tâche incombant à l'orchestre apparaissait ici singulièrement réduite. Le piano, par contre, y prenait une place prépondérante. Car il ne suffit plus à cet instrument de s'affirmer en qualité de soliste. Il prétend de plus en plus à remplacer l'orchestre comme accompagnateur du chant. Réservée aux seules séances de musique de chambre, cette pratique devient absolument détestable lorsqu'on a devant soi, inoccupés, les excellents instrumentistes de l'Association des Concerts Lamoureux, réunis sous la baguette de notre meilleur kappelmeister, M. Camille Chevillard. Pour une phalange telle que celle-ci, ce fut un simple jeu d'exécuter avec l'aisance et la précision désirables, le *Prélude* et la *Fileuse* de la délicate suite écrite par M. Gabriel Fauré sur *Pelléas et Mélisande*, et le brillant et court *Scherzo-entr'acte* tiré du *Conte d'Avril* de M. Widor. Dans l'intervalle, la voix ample et émouvante de Mlle Rose Féart s'était ployée comme un rameau flexible dans quelques précieux lieder de M. Fauré choisis entre les plus fauréens. Mais l'amateur de concertos avait de quoi sourire dans sa barbe. Le programme ne contenait-il pas trois spécimens de ce genre particulièrement redoutable, portant tous la signature de M. Saint-Saëns et joués sur le clavier chacun par des mains différentes ? Ainsi les auditeurs ont pu croire qu'il s'agissait d'un nouveau concours et qu'il allait leur falloir décerner des récompenses aux concertantes aussi bien qu'aux concertos, tandis que les musicographes avaient là une occasion unique de se documenter sur la manière de sentir de l'auteur à divers moments de sa carrière. Le *Concerto* en *sol mineur* date en effet de 1868. Epoque où M. Saint-Saëns, connu surtout comme pianiste foudroyant selon le mot de Berlioz, venait de voir couronner sa cantate *Les Noces de Prométhée* et commençait à tracer les grandes lignes de *Samson et Dalila*. Composé en 1875, le *Concerto* en *ut mineur* prend place entre *La Danse Macabre* et *Le Déluge*. Enfin, le *Concerto* en *fa majeur*, écrit au Caire en 1896, est représentatif de cette couleur orientale dont M. Saint-Saëns conserve toujours quelques tons sur sa palette. MM^elles^ Henriette Lewinsohn, Georgette Guller et Raymonde Blanc en ont successivement brodé les capricieuses arabesques et les souples volutes, avec la jeune autorité que leur confère le titre de premier prix du Conservatoire.

Les parfums de l'Asie nous poursuivent. Ils baignent de leur senteur pénétrante la première séance des **Concerts Schmitz** et de l'**A. M. M. A.** (Association Musicale, Mondaine et Artistique), en majeure partie consacrée à la musique Russe. Rimsky-Korsakoff entr'ouvrit seulement son odoriférante cassolette avec une œuvre de jeunesse, sa *Fantaisie Serbe* — y avait-il Turcs ou Bulgares dans la salle ? La pittoresque *Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgski fleure également le Rimsky, lequel l'aurait retouchée et réorchestrée. Quant au chœur extrait de *Jésué Navine* dont c'était la première audition, Moussorgsky y a utilisé, parait-il, des matériaux tirés de *Salammbo*, opéra laissé par lui inachevé. Son allure populaire l'apparente à certains chœurs de *Boris Godounow*. L'ancêtre Glinka devait avoir les honneurs de la soirée. D'un coloris et d'une verve rythmique étonnantes, sa *Kamarinskaïa* supporte la comparaison avec les pages les plus réussies de Borodine. Elle projette une éblouissante clarté sur son œuvre que tant de côtés vétustes ou peu saillants maintiennent dans l'ombre, malgré que l'on s'accorde à saluer en lui le libérateur de la musique russe et le précurseur de l'actuelle école slave. Mais les eaux montantes et envahissantes du *Déluge* allaient atteindre tous ces brûle-parfums. Il n'y avait plus qu'à fuir devant elles. Ce ne fut pas toutefois sans avoir applaudi l'orchestre et les chœurs que M. Robert Schmitz dirige avec une nerveuse compréhension, et MM^mes^ Kacérowska et Térèse Jeanès, MM. Payan et Erique qui prêtaient leur concours à ce très intéressant concert.

La fâcheuse grippe — dame ! avec ce Déluge — la fâcheuse grippe, dis-je, ayant porté ses ravages au sein du quator Chailley, la **S. M. I.** dut modifier en dernière heure son deuxième programme. La 2e *Sonate* pour piano et violon de M. Georges Enesco remplaça donc le *quatuor* à cordes de M. Louis Dumas. Melle Yvonne Astruc y déploya une sonorité expressive qui avait été déjà apréciée dans le *Trio* de Mme C. P. Simon, avec MM. A. Casella et Charron pour partenaires. Glissons-nous maintenant dans les pianistiques *Sillages*, fluides et fluorescents, de M. Aubert et arrivons aux révélations de ce jour. Certes, elles sont loin d'égaler les auditions du précédent concert. Mais le relief et l'envergure à leur donner, mirent en lumière les hautes qualités de Mme Jane Mortier et de Melle Madeleine Bonnard. Ces noms sont ceux que l'on retrouve chaque fois que l'art demande un sacrifice à ses fidèles, en exigeant d'eux la vaillance et le dévouement, le talent et la conscience artistique. Mme Jane Mortier nous a fourni des preuves trop éclatantes de sa valeur ; elle a trop souvent connu les ovations qui se prolongent, pour craindre qu'on ne la juge aujourd'hui sur les deux pièces de M. A. Veuve. D'ailleurs, l'exécution de cette *Etude* et de cet *Impromptu* est toute à son honneur. Certaines œuvres servent, portent l'interprète. Ici, c'est l'interprète qui porta, qui sauva l'œuvre. Grâce à sa virtuosité tour à tour robuste et sensible, Mme Jane Mortier réussit à faire accepter par l'auditoire une écriture d'une difficulté inouïe encore que totalement dépourvue de signification. Les applaudissements qui la saluèrent doivent lui être plus chers qu'une facile et assurée victoire. Réunis sous le titre général de *Pierrot Lunaire*, les six mélodies de M. Vilmos Géza Zagon sont d'un mérite supérieur. Sans déceler une originalité qui s'impose, elles reflètent néanmoins une nature musicale délicate et séduisante. Melle Madeleine Bonnard, remplaçant Melle Roosevelt, s'y affirma musicienne accomplie. Cette jeune artiste est assurément l'une des très rares cantatrices capables de déchiffrer à première vue n'importe quelle musique ancienne ou moderne. Son chant possède un timbre sans alliage, au charme expressif, dont le volume gagne en force et en rondeur et ne perd rien de sa pureté. Dans la nuit lunaire, les roses du succès fleurirent à la voix de Melle Bonnard.

Délaissant masques et bergamasques il nous faut passer d'une toile de Watteau à un tableau de Greuze. Comme épilogue aux **Soirées Yvette Guilbert** nous avons eu — dirai-je — la primeur d'une sorte d'opéra-comique représenté pour la première fois à Paris, le mardi 27 mars 1781 et, à Marly, devant leurs Majestés, le 27 avril suivant par les Comédiens

Italiens Ordinaires du Roy. Mme Yvette Guilbert cherchait depuis plusieurs années à rassembler les nombreux airs qui le composent ; elle a fini par les reconstituer tous et a pu mettre à la scène ce petit ouvrage juste à l'époque qui convenait. Divertissement en deux actes et en vaudevilles par de Piis et Barré, *La Matinée et la Veillée Villageoises* ou *Le Sabot Perdu* semble vraiment d'actualité au moment de la Nativité. N'allez pas inférer de là que le dit sabot s'égara dans l'âtre de quelque chaumine. C'est sur la neige qu'un matin le perdit Babette en venant rejoindre son ami Colin. Trouvé par le Magister et montré aux dignes matrones il va faire l'objet d'une enquête sévère. Le soir venu, tous les paysans du village conduits par un vielleur se rendent à la veillée à travers loges et fauteuils d'orchestre. L'on se passe le mystérieux sabot, et l'on découvre avec stupeur qu'il chausse exactement le pied de la Mère Thomas. Ai je besoin d'ajouter que la jolie Babette ne laissera pas plus longtemps soupçonner sa mère et que ses accordailles avec Colin récompenseront une franchise aussi prévue que nécessaire. Cette naïve et puérile paysannerie se déroule au long des danses et chansons sans la moindre minute de langage parlé. Et l'impression qui se dégage de ce pot-pourri d'airs connus et de mélodies populaires est une monotonie grandissante. Tous les protagonistes firent de leur mieux pour nous la rendre agréable. Ils ne purent suppléer au manque de décors, à l'insuffisance du texte, à l'absence de musique.

Au cours de ses soirées, Mme Yvette Guilbert parlant au public a protesté contre les critiques qui lui avaient été adressées, disait-elle, dans les gazettes et les périodiques. Il s'agirait de s'entendre. Mme Yvette Guilbert mérite la plus franche admiration quand elle se cantonne dans le genre qui est le sien. Et dans ce cas, personne croyons-nous ne la lui refuse. La chanson de café-concert, la vieille chanson grivoise et leste conviennent merveilleusement à sa diction mordante, à sa science du sous-entendu. Mais dès que Mme Y. Guilbert veut s'attaquer à une mélodie sentimentale, dramatique, ou à quelque musique touchant de plus près au grand lyrisme, nous n'hésitons pas à dire que ce n'est point là son affaire.

Jean Poueigh.



Les Sociétés



Société J. S. Bach

L'*Oratorio de Noël* n'est pas, comme le titre semblerait l'indiquer, une œuvre homogène, conçue et réalisée d'après un plan déterminé ; sous cette dénomination Bach a rassemblé six cantates destinées aux fêtes qui s'échelonnent entre la Nativité et l'Epiphanie. Comme le fait très justement remarquer M. A. Schweitzer dans l'érudit ouvrage qu'il a consacré au célèbre *Cantor*, jamais celui-ci n'aurait songé à faire entendre à la suite ces six cantates ; s'il les a groupées sous ce titre c'est uniquement parce qu'elles furent composées la même année ; d'ailleurs on rencontre dans l'*Oratorio de Noël* beaucoup de chœurs et d'airs qui figurent également dans des cantates profanes ; il n'est pas toujours facile de discerner quelle fut la destination primitive de ces morceaux ; on a pu cependant l'établir pour un certain nombre d'entre eux ; l'exécution intégrale des six cantates étant impossible, vu leur durée, il serait donc naturel de laisser de côté tous les emprunts pour ne conserver que les parties originales. Contrairement à ce qu'affirma la notice du programme, il ne semble pas que ce souci ait été

uniquement celui de M. Bret, sans cela nous n'aurions entendu ni la célèbre *Berceuse*, ni l'air en écho, empruntés au *Choix d'Hercule*, non plus que le *premier chœur* de la premiere cantate tiré du *Dramma per Musica*.

La partie de soprano était confiée à une cantatrice française (fait rare à la Société Bach) ; Mlle Bonnard d'ailleurs ne fut pas inférieure aux artistes étrangers qui l'entouraient et chanta dans un excellent style, avec une prononciation allemande presque parfaite. Mme Durigo interpréta avec charme et autorité les airs confié à l'alto ; M. Kohman fut un évangéliste expressif et se montra virtuose accompli dans l'air si difficile : " *Frohe Hirten, eilt* ". M. Jan Reder ne mérite également que des éloges. Les chœurs, les sopranos surtout, eurent des attaques molles et imprécises. J'aurais également préféré pour la célèbre *Sinfonia* une exécution moins monochrome et il eut été désirable que certains solistes aient accordé leurs instruments avec un peu plus de soin. ALB. BERTELIN.

Salon des Musiciens français.

Le Salon des Musiciens Français donnait sa troisième séance le 16 décembre dernier. Ce fut une soirée extraordinaire puisque M. Poincaré l'honora de sa présence. Félicitons-nous de posséder un Président de la République mélomane et espérons qu'il encouragera de même d'autres sociétés plus vieilles, aussi musicales et aussi nationales.

Le *quatuor* de M. Cellier qui formait le début du concert m'eût, sans aucun doute, produit une impression considérable si j'avais eu la bonne fortune de l'entendre en entier. Il fallut me contenter puisque seuls ils figuraient au programme de l'andante et du scherzo, que le quatuor Carembat interpréta de manière très remarquable. Des mélodies de M. Ph. Bellenot vinrent ensuite que chanta à ravir Melle Vallandri et de M. Bellenot également une scène religieuse d'une féerie japonaise, *Naristé*, qui n'ajoutera certes rien à ce qui nous fut révélé par *Madame Butterfly*. Aussitôt arriva sur l'estrade M. Hennebains pourvu par extraordinaire d'une abondante chevelure noire. Aucune annonce n'ayant été faite, je persiste à croire que c'est M. Hennebains qui joua la sautillante *fantaisie* pour flûte de M. Georges Hue. Et pourtant......

Les six *Chansons* de M. Fernand Masson sur des poésies de Charles d'Orléans sont de petites œuvres très jolies, très menues, un peu précieuses et fort agréables à entendre. Le souvenir de celles que M. Debussy mit en musique me poursuivit malgré moi. Le *Nocturne* en *ut dièze* de M. Bertelin est une œuvre fort intéressante et d'un sentiment très pénétrant. Mme Roger-Miclos qui l'interprétait n'a pas trahi l'œuvre et l'a rendue avec toute l'émotion et la maîtrise nécessaires. Ce fut, à mon sens, le clou de la soirée et puisqu'un clou chasse l'autre, nous entendîmes un *Noël* de M. Th. Dubois pour chœur à deux voix de femmes. M. Th. Dubois s'est souvenu que le Christ avait voulu donner en naissant dans une étable l'exemple de la simplicité et de la pauvreté et ces deux qualités ne manquent pas à son œuvre. Cela lui valut les félicitations du Chef de l'État qui était assis à ses côtés. Pourquoi M. Gabriel Fauré n'était-t-il pas là ? Il est probable que les mêmes compliments lui auraient été prodigués pour son *chœur* à deux voix de femmes — touchante rivalité — que nous entendîmes ensuite. Le succès, le gros succès de la séance fut pour M. Reynaldo Hahn, accompagnateur divin de Mme Durand-Texte, chanteuse divine qui nous révéla et bissa deux mélodies presqu'inconnues, je crois : *D'une prison* et *Paysage* ! Enfin le quatuor Battaille, qui connait le secret de faire de quatre voix une seule, interpréta deux ravissantes pièces de M. Letorey. Mon Dieu ! que M. Poincaré avait l'air fatigué !... Mais notre Président a tous les courages. Après avoir entendu les œuvres de MM. Cellier et Bellenot, ne voudra-t-il pas goûter à celles de MM. d'Indy ou de Bréville ? Qui sait si les applaudissements octroyés à

MM. Hüe et Masson, n'attireront pas sa curiosité vers MM. Debussy et Dukas, et si Letorey, Jean Deré, J. de Presle, qui représentaient ce soir là notre musique française, ne donneront pas à l'oreille présidentielle, le désir de connaître Ravel, Schmitt, Roussel ou Ducasse ? Car, bien que infiniment obscurs, ces jeunes compositeurs ont fait parler d'eux depuis quelque temps. Notre Président pourrait bien questionner son ami Louis Barthou, grand Protecteur des Amis de la Musique, qui lui apprendrait jusqu'aux noms de leurs œuvres maîtresses.

Mais il vaut mieux ne pas songer à d'aussi graves perspectives, et féliciter M. Thomas, à qui revient l'honneur d'une initiation présidentielle. et d'un rapprochement entre l'Elysée et le Conservatoire.

MAX VIDAL.

Concerts Barrau.

13 décembre. — Ce concert nous permit d'apprécier la souplesse et la variété du talent de Mme Litvinne, non moins remarquable dans les mélodies de M. Léo Sachs que dans celles de Richard Wagner. Parmi les premières il convient de signaler "*Heimkehr*" qui est la plus caractéristique. Mlle Raymonde Blanc exécuta brillamment les très pittoresques "*Feux follets*" d'I. Philipp, la "*Kermesse carillonnante*" de Widor ; et obtint un grand succès dans le *Carnaval de Schumann.* Quant à l' "*Adagio pathétique*" de M. de St-Quentin, il faut sans doute attribuer à la forme ingrate du Concerto dont il se réclame le peu d'effet de son pathétique que M. Dorson s'employa à dégager pourtant avec talent.

18 décembre. Festival italien. — On pouvait espérer que l'invasion italienne s'arrêterait au théâtre sans gagner les concerts de musique de chambre. La vulgaire emphase du Paillasse de Léoncavallo — rendu à merveille par M. Franceschi — et l'insignifiance de la "Mort de Marguerite" de Boïto paraissent encore plus pénibles au piano qu'à l'orchestre. Il faut pourtant mentionner à part dans ce concert les agréables variations de Tarenghi où triomphèrent Mlles Fourgeaud et Dufour ; le svelte menuet de Zanella, sauf dans sa seconde partie beaucoup moins bien venue ; ces musiques ont quelque agrément malgré leur couleur pâle et désuète ; enfin et surtout le grand air d'*Aïda* chanté expressivement et musicalement par la belle voix de Mlle Olga Karassa.

20 décembre. Festival Brahms. — C'est toujours une joie d'entendre le merveilleux et vibrant artiste qu'est M. Albert Geloso, même pour un auditeur médiocrement enflammé par le "génie" de Brahms. L'exécution du *Quintette* en *fa mineur* et du *Quatuor* en *ut mineur* par un tel interprète et ses collaborateurs, parviendrait peut-être à opérer les conversions les plus rebelles. Sept mélodies complétaient le programme. Certaines : "*Comme un parfum suave*", — "*la Violette*", — sont d'une grâce toute schumanienne. La troisième : "*Mon amour est beau*" atteint même presque à la jeunesse et à l'élan caractéristiques du musicien des "*Amours du Poète*". — La "*Sérénade Inutile*" est d'un charme plus tudesque. Leurs mérites inégaux furent mis en lumière de façon parfaite par Mme Durand-Texte.

PAUL LADMIRAULT.

Concerts Chaigneau.

La série d'automne des Concerts Chaigneau vient de prendre fin. Et l'intérêt qui s'attache à ces manifestations musicales n'a fait que s'accentuer au cours des trois dernières séances. Dans celle du 4 décembre, le Trio Chaigneau joua fort délicatement la *Sonate à Trois* de J.-M. Leclair. La voix émouvante de Mme Paule de Lestang exprima tout le charme épars dans des lieder de différentes époques, dont la *Promenade Matinale* de Charles Bordes, fut surtout goûtée. Enfin des *Préludes* de Claude Debussy, bien exécutés par M. Morse-Rummel remplaçaient le *Trio* en *si bémol* de Vincent d'Indy primitivement annoncé.

Parmi les artistes justement fêtés aux matinées suivantes, nommons M. Maurice Vieux qui triompha le 11 décembre dans l'admirable 1er *Quatuor* de Gabriel Fauré, et M. Ant. Sistermans, interprète magnifique de *Vier ernste Gesänge* de Brahms. Le *Trio* en *fa majenr* de Saint-Saëns et la *Suite* en *ré mineur* pour violon de Corelli complétaient le programme du 18 décembre. Ces deux œuvres valurent au Trio Chaigneau et en particulier à Mme Joachim-Chaigneau un succès aussi vif que légitime. J. RENARD.

Société moderne d'instruments à vent.

Voici une compagnie restreinte où la courtoisie la plus plaisante règne. C'est une joie de voir avec quelle bonne grâce, loin de vouloir accaparer un pupitre, Fleury laisse sa place à Blanquart, certain d'ailleurs qu'elle lui sera rendue incessamment. Ainsi fait Gaudard pour Leclerc, Guyot pour Cahuzac, Capdevielle pour Entraigue et Flament pour Hermans. M. Pierre de Bréville qui prêtait son concours au concert donné par cette société le 5 décembre, ne sut résister à un tel exemple et après avoir occupé quelque peu le piano invita Mlle Selva à l'y remplacer ; il est vrai que l'accompagnement des " variations sur l'air : au clair de... " n'est pas précisément commode, mais pourquoi voir les choses sous ce jour ?

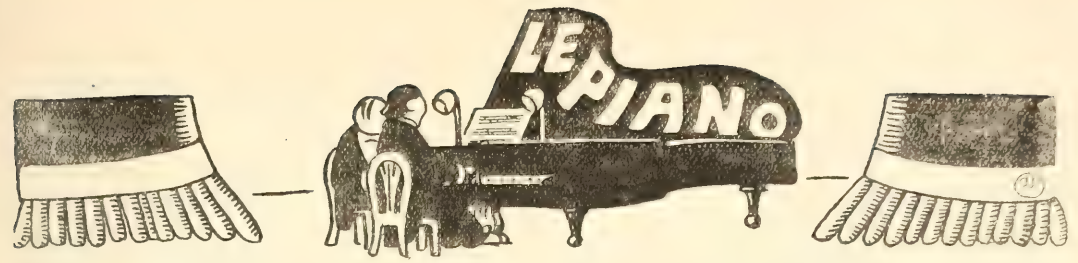
Au demeurant, concert très intéressant. Si l'œuvre de M. Vadon manque un peu d'élan, de sorte qu'on est tenté de répéter le nom de son compositeur, elle n'en est pas moins d'une inspiration facile et plaisante. Et si la notation musicale consacrée par M. de Bréville aux prières quotidiennes catholiques n'a rien d'enfantin elle témoigne cependant d'une sensibilité élégante et d'une recherche très adroite. D'ailleurs le magistral *quintette* de Magnard aux proportions parfaites, le trop court *divertissement* de Roussel et les *chanson et danses* de d'Indy où les trouvailles de timbre abondent, eussent suffi à nous combler de pure joie.

MAURICE BEX.

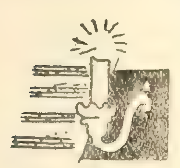
Société Philharmonique.

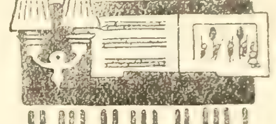
Les soirs où M. Lucien Capet communique aux foules déjà conquises sa compréhension des pages beethovéniennes, il règne sur nos têtes comme le mystère du Sacrifice, à l'heure de l'Elévation. Des fronts se tendent, des yeux se ferment, des regards se perdent dans l'invisible et l'insondable, tandis que, l'archet autoritaire, la barbe sombre, l'œil impénétrable, M. Capet officie. Son attitude devient ésotérique. Infiniment distant de ceux qui l'écoutent, il se confond dans son Dieu. Au moment même qu'il vient incliner sa barbe et ses lunettes sur les applaudissements innombrables, il ne va point jusqu'à ramasser les fleurs que de ferventes mains ont fait choir à ses pieds. M. Capet est un grand prêtre incorruptible et contempteur des gentillesses du monde. Et le monde lui en témoigne une ardente reconnaissance, qui l'acclame et l'ovationne avec toute la spontanéité de l'enthousiasme.

Je m'empresse, d'ailleurs, de l'avouer, le monde a raison. La conscience artistique de M. Capet est trop certaine pour que je l'encense à mon tour de vains éloges. Et l'ensemble homogène, équilibré, unifié, qu'il atteint de concert avec MM. Maurice Hewitt, Henri et Marcel Casadesus, atteste une qualité tout à fait supérieure. On n'attend pas que je parle du VIIe et du XIVe quatuors exécutés au dernier concert de la Philarmonique. Ce sont là, surtout en ce qui concerne le XIVe, d'imposants chefs-d'œuvre au sujet de quoi les interprétations individuelles sont capables de variations infinies. Mais ce sont là également de vieilles connaissances sur lesquelles les gloses individuelles, ne pouvant plus prétendre à trop de nouveauté, ne sauraient prétendre non plus à aucun intérêt. Alors, bornons-nous à admirer l'art sévère de M. Capet si justement accommodé à ces austères chefs-d'œuvre. EDOUARD SCHNEIDER.

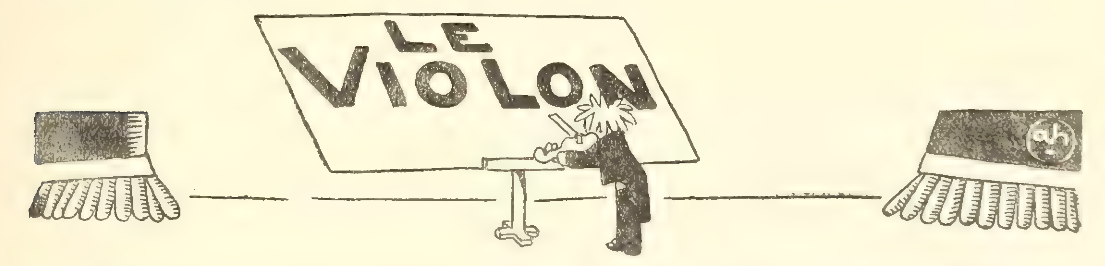


Il ressemble à un saurien de grande taille. Son appendice caudal plus ou moins développé fait que l'on distingue plusieurs genres de pianos à queue. Une autre espèce est dite oblique, sans doute parce que ses représentants marchent de côté comme les crabes. Extrêmement répandu sur toute la surface du globe, le piano craint également la chaleur et l'humidité. Mais sa voracité est légendaire. Il est surtout friand de copieuses sonates et de lourds concertos, et il engloutit par douzaines les pièces menues en guise de sucreries. L'heure de ses repas attire autour de lui une affluence avide d'entendre claquer ses dents d'ivoire.



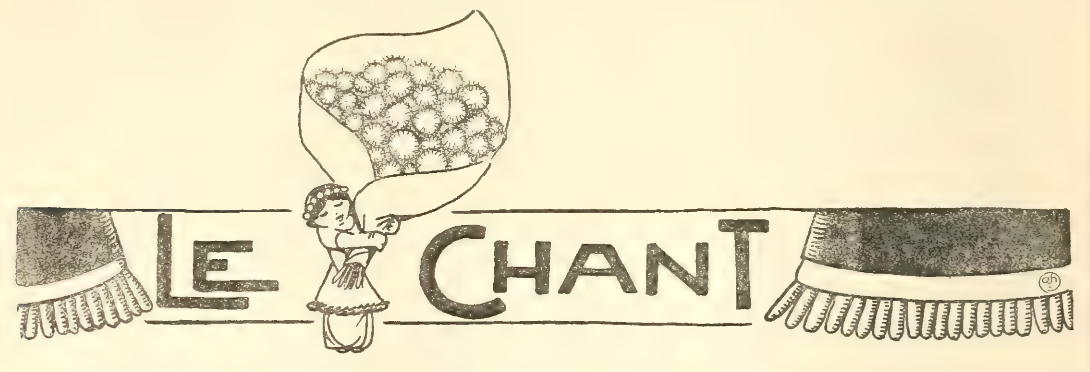


Pendant cette quinzaine, son mets préféré fut le Chopin. M. **Péru** lui servit d'abord plusieurs *Etudes* et *Nocturnes*, leur communiquant toute l'émotion, l'affection et le respect qu'il a voués à la mémoire de celui qui fut son maître. Le concert donné par Mme **Roger Miclos** sous le patronage de la Société Frédéric Chopin comportait aussi quelques morceaux de choix. Jeu délicat, très nuancé, fait de beaucoup de finesse et de légèreté extrême. Peut-être aurait-on aimé un peu plus de fermeté et d'envergure dans la *Polonaise* en *mi bémol* et dans le final des *Etudes Symphoniques* de Schumann. Cette restriction toute personnelle n'enlève rien au talent de Mme Roger Miclos que les auditeurs fêtèrent très chaleureusement. *Tarentelle*, de Chopin encore, détaillée dans un très bon style par Mlle **François**, au milieu d'un programme composé de pages plus classiques. Avec Mlle **Blanche Selva** nous arrivons à une chère plus substantielle. Deux récitals entièrement consacrés aux *Suites Anglaises* et aux *Partite* de Bach terminaient son cours en trois parties sur la Suite Ancienne. Le public de la Schola apprécia fort le jeu analytique de cette excellente pianiste qui met sa virtuosité au service de Bach sans chercher un seul instant à éviter le texte.



Le roi des instruments à cordes, le violon, vient d'être l'objet d'un attentat perpétré avec une audace et une témérité inouïes. Calme et pacifique il achevait un prestigieux final, lorsque soudain un violoncelle surgit dans la salle. Un second le suivait, puis un troisième. Sans plus attendre, tous trois se ruèrent avec une éloquence d'archets significative vers le violon qui, victime de son splendide isolement, dut pour fuir se frayer un passage à la corde.

Voici de plus amples détails. Un violoniste russe, M. **Bronislas Levenstein** nous conviait récemment à deux premières auditions de concertos qui lui permirent de déployer une appréciable virtuosité. Bien soutenu par un orchestre que dirigeait M. Lucien Wurmser, il exécuta le charmant *Concerto* de Glazounow d'un archet caressant, et l'insignifiant *Concerto* de Conus et la *Suite* en *la mineur* de Sinding avec une franchise de rythme bien sonnante. C'est alors que, craignant sans doute une invasion de violons, les violoncelles firent une irruption couronnée de succès. M. **Flor Breviman** ouvrait timidement la marche. Il a un coup d'archet assez expressif que dépare toutefois une mollesse excessive dans les passages qui nécessitent de la fougue, par exemple dans l'allegro con fuoco de la *Sonate* de Boellmann. Mlle Jeanne Pelliot remplaçant Mme Mellot-Joubert, Schubert en pâtit et surtout sa *Belle Meunière*. Mais M. **Jean Bedetti** s'élançait à son tour dans la mêlée. La *Sonate* en *la mineur* de Grieg ; la généreuse *Sonate* en *fa dièze mineur* de Jean Huré ; la *Sonate* n° 10 de Valentini et les *Variations Symphoniques* de Boëllmann furent autant de prétextes à de belles joutes d'armes. M. Bedetti y témoigna d'une grâce non apprêtée unie à une robuste et ardente impétuosité. Enfin M. **Diran Alexanian** avait composé un programme d'un intérêt palpitant, avec accompagnement d'orchestre sous la baguette de M. P. Monteux. Musicalité exquise, pleine et énergique sonorité sont ses qualités dominantes. Elles brillèrent d'un vif éclat dans le *Concerto*, op. 129 de Schumann, dans la *Symphonie* op. 8 de Georges Enesco qui dirigeait lui-même son œuvre, et dans le *Concerto* op. 102 de Brahms où M. Enesco redevenu virtuose aux côtés de M. Alexanian, eut sa large part d'acclamations. Dans l'intervalle, une scène de l'émouvante *Cathédrale* de Jean Huré avait fait applaudir Mlle Monjovet et M. Paulet aux voix agréables et apprécier sous la conduite de l'auteur une orchestration frémissante à souhait.

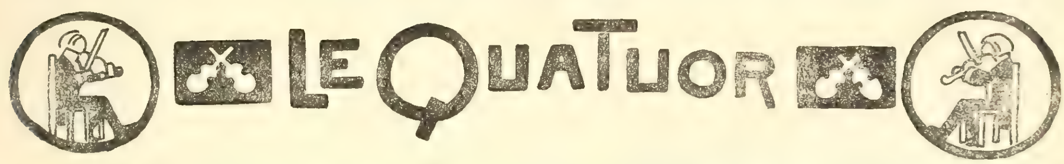


Armé de l'archet ou assis devant le clavier le soliste provoque d'habitude l'attention et le recueillement. Si ses doigts courent le long du tuyau sonore de la flûte ou de la clarinette, si ses lèvres se crispent, si ses joues se gonflent autour de l'embouchure d'un cor, sa mimique peut parfois prêter à rire. Mais quand d'une bouche de jeune femme s'envole un chant large, tendre ou douloureux, la vue de cette apparition nacrée et le son de cette voix émouvante caressent délicieusement l'oreille et le regard.

L'élément masculin ayant complètement fait défaut cette quinzaine, quatre cantatrices seulement défilèrent sous nos yeux. Mlle **Minnie Tracey** manifeste sa préférence pour la musique classique. Scarlatti, Hændel, Gluck et Beethoven se coudoient sur son programme. Elle y dépense des qualités de goût et de style mises au service d'un organe souple et chaleureux. Fortement handicapés au contraire, Hændel, Beethoven et Martini ne purent résister aux

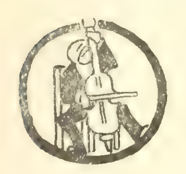
attaques des modernes conduits par Mlle **Germaine Chevalet.** Des mélodies de Grieg, les *Etudes Latines* de Raynaldo Hahn et *Chants et Danses de la Mort* de Moussorgski, d'une sensibilité si prenante, furent mises en relief grâce à la surêté d'une technique parfaite, cependant que Mlle Marcelle Croué se faisait applaudir dans une *Sonate* de Beethoven et dans diverses pièces de Chabrier et Debussy. Le concert de Mme **Magda de Waele** était par contre bien panaché. Il faut regretter que cette excellente artiste ait aussi largement hospitalisé des fragments d'œuvres théâtrales et diverses pages de médiocre valeur.

Mais voici un magnifique récital presqu'entièrement consacré aux lieder allemands par un talent de tout premier ordre. Mme **Elena Gerhardt** possède un mezzo d'un timbre chaud, passionné, pouvant exprimer à merveille toute la gamme des sentiments depuis la douce ou moqueuse gaieté jussqu'à l'intensité d'émotion la plus dramatique. L'ampleur n'en est pas moins remarquable que la tenue du style et la sobriété des moyens employés. Mme Elena Gerhardt nuança divinement *La Truite* de Schubert qui fut bissée, et elle atteignit dans *Le Roi des Aulnes* au pathétique le plus puissant. Devant les ovations qui ne voulaient point cesser, elle revint dire *A la Musique* de Schubert. La belle cantatrice ne fut pas moins fêtée dans de nombreux lieder de Beethoven, Schubert, Jensen, Grieg, Richard Strauss et Hugo Wolf. De pareilles séances sont un réconfort et une joie. S'il est vrai que le plus grand nombre des auditeurs accueille avec les mêmes acclamations les interprètes médiocres et les talents les plus purs et les plus hauts, tout de même, tant que chanta Mme Elena Gerhardt un frisson passa dans la salle. Et chacun sentit planer au dessus des têtes les ailes étendues de la Beauté.



La variété dans l'unité semble être la devise du **Double Quintette de Paris.** Grâce à son pouvoir protéiforme cette remarquable phalange modifie chaque fois son aspect. Au complet, elle apparaît comme un microcosme de nos grands orchestres. Nettement tranchée en deux, elle est tantôt bois — *Quintettes* de Beethoven et de Lefebvre — souvent cordes — *trio* en *mi mineur* de Saint-Saëns — et le mélange partiel des deux familles — *Quintette* de Mozart pour clarinette et quatuor — donne également de fort savoureux résultats. Tant de bois réunis suggérèrent à Mme Lamber-Willaume des impressions champêtres qui se traduisirent par les *Six Chansons à Danser* de Bruneau. Elle y triompha en cantatrice experte, en particulier dans la *Bourrée* si caractéristique.

Le **Quatuor Le Feuve,** fidèle à son titre, répudie jusqu'au piano. Il forme un ensemble bien équilibré et son exécution des *Quatuors* de Beethoven et de Schumann fut sobre et expressive. Mais il demanda à Mlle Fanny Malnory de mettre la pure clarté de sa voix dans cette ombre dense. Tout comme le **Quatuor Parent,** qui terminait ses séances du Salon d'Automne en donnant la première audition de *Deux Mélodies* de son chef. Tandis que le **Quatuor Lejeune,** d'une intransigeance absolue, témoignait d'une courage digne des plus vifs éloges en assumant héroïquement toute la tâche. Le programme de ces purs était du reste admirablement composé avec le *Quatuor* en *ré mineur* de Mozart, au *Minuetto* charmant et finement détaillé, le *Trio* en *ré majeur* de Beethoven et le *Quatuor* en *la majeur* de Schumann dont ils traduisirent en artistes toute la pensée délicate et émouvante.





Société internationale de Musique

La section de Paris de la *Société internationale de musique* s'est réunie le jeudi 4 décembre à la Bibliothèque de l'Opéra, sous la présidence de M. Ecorcheville.

La candidature de M. Henri Morin, chef d'orchestre de l'Association des Concerts Symphoniques de Nantes, est admise à l'unanimité.

M. J. G. Prod'homme donne lecture d'une communication sur *Diderot et la Musique*, qui doit paraître prochainement dans le Bulletin international de la Société.

Le Président fait remarquer que Diderot, comme tous ses contemporains, après avoir hésité à porter un jugement sur la musique française, devient partisan enthousiaste de la musique italienne en 1750, puis de la musique allemande quelques années plus tard. Cette évolution se remarque chez tous les hommes éminents de cette génération. En outre, Diderot apprécie surtout dans Rameau le symphoniste et le compositeur de ballets, et fait peu de cas du compositeur de récits. C'est pour ne pas avoir reconnu cette vérité que la critique française, il y a quelques années, a fait échouer à l'Opéra *Hippolyte et Aricie*, en présentant Rameau comme l'homme des situations dramatiques et de la déclamation musicale. Le résultat fut un ennui terrible dont la pièce ne s'est pas relevée, et qui, pendant longtemps encore, pèsera sur la musique ancienne et la musicologie. Une discussion s'engage sur ces différentes idées, et la séance est levée à 6 heures.

Province

NICE. — Notre Opéra, dont la salle a été restaurée avec munificence par une Municipalité amie des arts, vient de se rouvrir sous la nouvelle direction de M. E. Thomas Salignac qui a voulu consacrer toute son intelligence théatrale à une entreprise plutôt ardue et qui a juré de nous donner des spectacles lyriques dignes de Paris. Nice, n'est-elle pas le boulevard fleuri et ensoleillé de la capitale? *Aphrodite*, *Julien*, *Pénélope*, *La Trétralogie;* de grands concerts sous la direction de MM. Vincent d'Indy, Chevillard, etc.; *Beethoven* de M. Fauchois, la *Faute de l'Abbé Mouret;* voilà pour les œuvres. Mmes Litvinne, Marguerite Carré, Chenal, Raveau, Mérentié, MM. Altchewsky, Van Dyck, Jean Périer et bien d'autres; voilà pour les artistes en représentations.

En attendant, *Aïda*, *Rigoletto*, *Manon*, *Le Barbier de Séville*, *Guillaume Tell*, *les Contes d'Hoffmann*, *Lohengrin* ont servi de débuts à la troupe sédentaire parmi laquelle il est un devoir de citer les ténors Gautier, Séveilhac, Saldou, Rocca, les barytons Carbelly, Beroard; les basses Meurisse, Aquistapace, Espirac; les soprani Mmes Claessens, Heilbronner, Maryse Hecam, Wiltz, Caux; les mezzo Mmes Duvernay et Richardson et le contralto Mlle Valombré, qui ont été chaleureusement accueillis comme ils le méritaient.

Au Casino Municipal, suivant la coutume on réserve l'effort musical pour la pleine saison; aussi n'aurions-nous à enregistrer que quelques festivals corrects et peu variés, si trois concerts classiques n'étaient venus satisfaire les dilettantes sevrés depuis trop longtemps de belle musique; les grands classiques, Beethoven et Mozart; des pages consacrées de Wagner; l'école russe : *Caprice Espagnol* de Rimsky-Korsakoff, *Danses au Prince Igor* de Borodine; voilà qui donne le ton. Debussy, Dukas, Ravel, Chausson d'Indy, Strauss, demeurent inconnus.

Pour se consoler nous avons eu, il est vrai, l'inauguration d'un grand orgue Cavaillé-Coll-Mutin dont un écho du dernier supplément S. I. M. relata le succès. L'emploi de cet instrument sacré a quelque peu surpris dans le hall d'un Casino; mais il nous a valu la première audition à Nice de la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns. Et c'est quelque chose.

Au Palais de la Jetée par une mesure inattendue les grands Concerts Gervasio n'ont repris que le 15 décembre. Quant aux opérettes : *Grand Mogol*, *Gilette de Narbonne*, *Cloches de Corneville*, *Fille du Tambour Major*, etc., etc., etc., elles font les délices des familles....

En somme, ce n'est encore qu'un prélude à la saison, mais un prélude prometteur !

Louis Darrès.

TOULOUSE. — M. Crocé Spinelli ayant donné sa démission de directeur du Conservatoire, le comité de la Société des Concerts a demandé à MM. Salvayre, Paul Vidal, Leroux, Büsser, Aymé Kunc et Mazellier, tous enfants de Toulouse (à l'exception de M. Leroux qui fit cependant une partie de ses études dans notre ville) de diriger les six grandes auditions annuelles.

Les deux premiers concerts ont eu lieu, l'un sous la direction de M. Salvayre qui, à part deux de ses œuvres : *Air Varié* et Pavane d'*Egmont*, composa un programme entièrement consacré aux classiques, l'autre sous la direction de M. Mazellier qui fit entendre ses *Impressions d'Eté* et *Circences*, deux poèmes symphoniques importants de sa composition, le prélude et la mort de *Tristan et Yseult* de Wagner et différentes œuvres de Saint-Saëns, Haendel et Berlioz. A ce dernier concert le pianiste Edouard Garès remporta un succès personnel des plus vifs en interprétant avec un brio plein de fougue et de jeunesse le *concerto* en *sol mineur* de Saint-Saëns.

Au Capitole, en dehors du répertoire courant, on a joué le *Secret de Suzanne* de Wolf-Ferrari, un acte de musique bouffe très scénique encore inconnu en France, où l'auteur semble chercher sa voie et hésiter entre différents styles. Le même soir, une autre nouveauté : La *Flûte de Pan*, charmant ballet en un acte de M. Pennequin, sut plaire par sa jolie couleur orchestrale. En ce moment on travaille très activement *Graziella* de Jules Mazellier.

G. G.

BESANÇON. — Depuis l'époque, pas très ancienne à vrai dire, où la vie musicale n'existait pas à Besançon en dehors du théâtre — et l'on sait ce que cela veut dire — notre public a fait de réels progrès vers la compréhension des belles œuvres musicales. La Société des Concerts Symphoniques peut revendiquer une bonne part dans le mérite de cette transformation, qui est en partie son œuvre. Aussi ses auditions retrouvent-elles chaque année le même public assidu et attentif, plus vibrant qu'au début. Au premier concert de cette saison, il fit une fête aux excellents artistes du Quatuor Vocal Bataille : l'ensemble parfait de ces quatre belles voix fit merveille, dans un programme très varié allant de Beethoven à Fauré sans oublier les ravissantes Chansons anciennes. L'orchestre fit une excellente rentrée avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz, qui a toujours, le croirait-on, partisans convaincus et détracteurs féroces, puis avec la délicieuse musique que Mozart écrivit pour un ballet, et qu'il intitula les *Petits riens*, enfin avec la puissante *Chevauchée des Walkyries* de Wagner.

Les conférences préparatoires ont toujours la faveur de notre public ; celle-ci fut l'occasion d'un très remarquable début pour M. Henry Najean dont la parole élégante met en valeur une science musicale incontestable. Diverses pièces de Mozart et Wagner figuraient au programme de l'audition.

Sur ce début radieux de la saison, le facheux mot " concurrence " est venu retentir désagréablement, bien à tort, en réalité. La Société des Concerts Symphoniques n'a nullement la prétension d'accaparer le monopole des manifestations musicales à Besançon. Loin de lui porter ombrage, la création d'une nouvelle société intitulée " l'Oratorio " ne pouvait qu'être bien accueillie, surtout si, derrière ce beau titre, il y avait quelque chose qui y correspondît.

A cette question, le premier concert de l' " Oratorio " n'a pas donné de réponse, car il fut une de ces séances mitigées dont le programme est tout entier abandonné à la fantaisie de solistes nombreux. Lorsqu'il s'agit de M. J. Bonnet, le talentueux organiste de Saint Eustache, ce programme ne peut être que de premier ordre, et l'exécution de même. Ce fut le cas du reste, et M. Bonnet fut le vrai triomphateur de la soirée, dans des œuvres signées Haendel, Bach, Franck, Debussy. M. Mary, Mlle Philippot et la gracieuse harpiste, Mlle Laskine se partagèrent le reste du programme. Espérons que la nouvelle société saura s'orienter vers le beau domaine de l'Oratorio où elle peut triompher aux côtés de son aînée, la Société des Concerts Symphoniques, toutes deux travaillant au même but avec des moyens différents, dans une bonne et loyale entente. Cela devrait être le vœu de tous les musiciens de notre ville.

E. G.

ANGERS. — Les deux derniers concerts nous ont apporté parmi des œuvres classiques telles que le *Concerto grosso* d'Haendel pour cordes, ou les fragments de *Manfred* de Schumann, plusieurs œuvres modernes. F. Le Borne est venu conduire sa 3e *symphonie*, œuvre curieuse et touffue dont la marche funèbre a surtout été appréciée par notre public ; ce dernier a eu plus de mal à comprendre le comte du *Chevalier Moine* de Pierre Coindreau et les *Diables dans l'abbaye* ont paru lui causer quelque frayeur...

En revanche, il a applaudi à la fantaisie prestigieuse du *Capriccio Espagnol* de Rimsky dont les sonorités amusantes ont fait briller nos solistes de l'orchestre.

L'un d'eux, notre violoncelle H. Becker remporta son succès personnel par une belle exécution du *Concerto* de Saint-Saëns. Les deux étoiles de passage furent : au concert du 20 Novembre, Mme Marcella Doria qui interpréta l'adorable suite de lieder de Beethoven *A la bien-aimée absente* puis un air de Bach, du *Défi de Phébus et de Pan* et l'air de *Chérubin* des *Noces*. Sa voix, dont le médium parut un peu faible dans l'immensité de notre grand Cirque, fit merveille dans les jolies notes cristallines du registre élevé.

Au concert du 1 Décembre, Mlle Blanche Selva nous donna une parfaite exécution de la *Symphonie* de d'Indy sur un chant montagnard, et plana encore dans les hautes régions de l'art avec *Prélude, Aria et Final* de Franck (qui avec *Prélude, Choral et Fugue* forme le fond de ses programmes) et une page de Bach qu'elle joua en surplus.

Le lendemain, à la 1re séance de musique de Chambre, ou notre quatuor (Mrs Juan Frigola, Englebert, Alphonse et Becker) débuta de façon très-heureuse avec un *quatuor* de Schumann et un d'Haydn, elle nous fit entendre la dernière *Sonate* de Beethoven op. III, les *Variations, Interlude et Final* de Dukas sur un thème de Rameau, et une pièce de Bach supplémentaire.

Le caractère de son beau talent est le sentiment religieux. Peut être d'aucuns préféreraient-ils, dans linterprétation de Beethoven notamment, plus de passion et moins de sérénité. Mais l'humanité n'existe pas pour cet art qui semble officier plutôt que vibrer et devant lequel le piano paraît se transformer en l'autel d'un lointain Idéal.

Nous devions aussi, ce soir avoir un Concert Litvinne, Francis Coye. Hélas ! la fâcheuse grippe en a décidé autrement.

Et maintenant, à Parsifal !

M. B.

Belgique

La première de *Pénélope* au Théâtre de la Monnaie est le gros événement de notre saison musicale, jusqu'à présent. On sait que l'œuvre fut créée à Monte-Carlo, puis jouée avec grand succès à Paris, sur la scène, hélas, défunte, du Théâtre des Champs-Elysées. Le public bruxellois, après les artistes, l'accueille avec une égale faveur. Rarement ouvrage réunit telle unanimité de suffrages admiratifs. Il nous plaît de reproduire ici l'appréciation de Paul Gilson, dans son feuilleton du *Soir* :

" Jusqu'ici M. Fauré ne s'était pas attaqué au théâtre. Avec *Pénélope*, l'éminent com-
" positeur débute à la scène, et cette œuvre de début n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre.

" Voici une partition d'une envolée prestigieuse, dont chaque mesure est frappée au coin
" du goût le plus pur, dont chaque pensée se présente sous une forme des plus neuves sans être
" excentrique, des plus achevée sans tomber dans le maniérisme. Les ingénieuses combinaisons
" du chant et de l'orchestre, constamment claires et expressives, charment à la fois les oreilles et
" le cœur. Elles obtiennent leur impeccable logique musicale par le développement thématique,
" lequel est tantôt mélodique, tantôt harmonique, toujours d'une écriture parfaite, exquise, qui
" ravira tous les musiciens. "

D'autres, nombreux, affirment que *Pénélope* est un chef-d'œuvre. — Quant à nous, sensible à la beauté pure, aux qualités latines, à la noblesse, à la clarté, à l'équilibre, au goût, à la distinction, au charme infiniment subtil de la partition ; ému par sa grandeur simple et hautaine ; épris de son intellectualité raffinée, nous ne pouvons nous défendre d'une réserve instinctive à cette séduction. Nous l'avons dit souvent, l'art du passé ne satisfait plus notre appétit de vie ardente. Les classiques, les symbolistes eux-mêmes, qui ont nourri notre jeunesse nostalgique et rêveuse, le grand accord suspendu, tel un astre, dans la sérénité paisible des harmonies silencieuses, la magie sublimaire des Mallarmé, des Villiers de l'Isle-Adam, toute cette Beauté dont s'exalta notre prière, — désormais, font place à des rythmes, à des élans, à des communions, à des conquêtes autres. Nous réclamons, d'un génie moderne, des formes et des œuvres nôtres. L'isolement d'une vie en la fréquentation exclusive des livres ne nous paraît, — à nous, plus possible. L'hellénisme est une perfection révolue, et cette immobilité, cette fixité de lignes, cette Harmonie égale, qui fait songer à la musique des sphères dont parla Poë, cette raison intérieure dont s'élargit le verbe du maître français ne nous font pas vibrer du frisson que voudraient aussi nos fibres. *Pénélope* est si loin de ce jour. C'est le cri de notre heure, dans sa multiplicité désordonnée, dans son éclatement d'étincelles, dans sa course vertigineuse et son écho d'éternité, que nous captons.

Aussi bien, l'art d'un Debussy, par exemple, nous est plus fraternel dans le sens de l'évolution qu'il indique. L'émotion qu'il exprime n'est pas moins " immatérielle " ; sa beauté n'a pas moins d'ailes pour nous porter dans l'infini. Et la volupté en est plus totale, du frémissement éveillé des âmes et des sens.

Cet art n'est encore qu'en indication dans l'*Enfant Prodigue* que *la Monnaie*, au lendemain de *Pénélope*, nous offrait. Adaptée à la scène, — selon une mode que nous réprouvons, d'ailleurs, — la cantate qui valut au subtil compositeur de *Pelléas*, le Prix de Rome en 1884, ne manque ni de fraîcheur ni d'élégance. Des notations, quelques audaces y font pressentir le maître de la nuance. Prémices, aujourd'hui, qui plutôt déçoivent.

Mais résumons les concerts de la quinzaine :

La première séance de la *S. I. M.* (groupe de Bruxelles) consacrée à Wagner, à l'occasion de son centenaire. Notre confrère M. Closson dans une causerie remarquable, analyse l'œuvre colossale du vaste génie, tant au point du fond que de la forme et de l'influence toujours vivace

et durable, (assure l'éminent musicologue), qu'elle exerce. Ce docte et synthétique aperçu commenté par l'audition de fragments des *Maîtres Chanteurs*, *la Prière d'Amfortas* (3e acte de Parsifal), *Schmerzen*, extrait des 5 poèmes ; *Les deux Grenadiers*, chantés d'une voix puissante et non sans émotion par M. Simon, professeur au Conservatoire de Luxembourg.

— Au *Concert Bach*, bonnes exécutions du *Concerto Brandebourgeois*, de la Cantate *Brich dein Hungrigen dein Brot*, de la *Suite anglaise en la mineur* etc... avec la collaboration des pianistes M. Dumesnil, Mme E. Ewings ; de Mlle Eva Lessmann, soprano, Mme Fischer, Maretsky, alto, M. Nicratsky, basse, sous l'experte direction de M. Zimmer.

Le 3e *concert classique*, par M. Victor Buesst, le jeune pianiste qui s'était, l'an dernier déjà, signalé à l'attention. Regrettons un programme trop " virtuose ". M. Buesst possède un excellent mécanisme ; il sait tirer de l'instrument tous les effets désirables. Son succès fut vif.

La *Salle Nouvelle* séduit nombre d'artistes ; plusieurs " petits concerts " et récitals s'y abritent. Parmi les derniers, la séance de début des *Concerts Anciens*.

" *Les Concerts Anciens*, explique une notice joliment illustrée, — sous la présidence de MM. Paul Gilson et Ch. Van den Borren, sous la direction de M. Louis Baroen, et avec la collaboration de M. Gabriel Minet, pianiste-claveciniste, Mme Florival, pianiste, d'un quatuor vocal composé de: Mmes C. Cornelis et A. Maas ; L. Fonsny et L. Moyaerts ; MM. R. Thibaut et H. Vanderseypen ; A. Florival et A. Maas — se sont constitués afin de donner des auditions de musique ancienne, vocale et instrumentale, sans toutefois, exclure absolument de leurs programmes, les œuvres modernes que les circonstances les amèneraient à devoir interprêter; faisant revivre les Palestrina, les Vittoria, les Antonio Lotti, les Lulli, les Couperin, les Rameau, les Roland de Lassus, les Clement Jannequin, les Claude-Le-Jeune et tant d'autres représentants des différentes écoles italienne, française, flamande, etc.

Ils espèrent pouvoir, grâce à l'attrait spécial de leur programme, intéresser le public à ce but éminement artistique et contribuer, ainsi, à assurer à la musique ancienne la place à laquelle elle a droit. "

Cette fois, ce sont des *chansons françaises* du XVIe siècle, de Jannequin, Costeley, De Lassus, la *Sonata da Camera* de Locatelli, deux pastourelles du 18e siècle, des chants religieux, de Palestrina, Lotti, Mozart, diverses pages de Lully, J. S. Bach, Pergolèse, Couperin, etc.... enfin, des chansons flamandes, empruntées au recueil de F. Van Duize, des 15e, 16e, et 17e siècles. Le tout, d'une interprétation délicate et choisie, d'une mise au point parfaite.

On nous annonce, d'ici fin de décembre :

Au 15, 1er concert des *Compositeurs belges*, salle de la Grande Harmonie. Au programme : Dubois, Frémolle, Léopold Samuel, Dupuis, Jadin, Duysburgh. Au 15 idem, troisième *concert Populaire*, sous la direction de M. Schnéevoight et avec le concours de J. Thibaud. Au 17, Récital *Friedbergh*, Salle Patria. Le 18, Récital de chant par Mlle Fonsny, salle Nouvelle. Le même jour, 12 rue Verwée, concours pour le prix Huberty, à l'École de Musique de St. Josse-ten-Noode, Schaarbeek, sous la direction de M. F. Rasse. Le 21, 1er Concert du Conservatoire et à Liège, première de la *Hiercheuse*, drame lyrique de M. de Béhault. Le 30, récital, à la Grande Harmonie, du violoniste V. Rauter.

R. L.

Étranger

LE VÉRITABLE GRAAL ET SA LÉGENDE

Il y a en Espagne une question du Saint-Graal. Cette question passionne les dénicheurs de documents installés de l'autre côté des Pyrénées. Elle se résume ainsi : le Graal est-il le vase qui servit, lors de la Cène, à Jésus pour consacrer au salut des hommes le vin du sacrifice ? ou bien le Graal est-il le bassin dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang qui coula du flanc du Sauveur, lors du coup de lance du centurion ?

Les partisans du vase jettent des regards de désir aux partisans du bassin : les premiers se sentent plus forts de ce que leur relique existe à Valence et les seconds plus convaincus de ce qu'elle a disparu dans le cours des siècles.

Wagner a adopté la légende du Graal-vase en écrivant son Parsifal : il est donc intéressant au moment où le héros chaste pénètre sur le plateau du Palais-Garnier de publier la photographie rare et inédite de ce précieux bijou tel qu'il est offert à l'adoration des fidèles catholiques espagnols.

C'est un gobelet de forme hémisphérique et de la grosseur d'une demi-orange ; il est creusé dans une cornaline, sorte d'agate qui a la propriété de changer de couleur selon la façon dont la lumière la traverse : il est donc tantôt d'un rouge obscur, tantôt du pourpre le plus violent, tantôt vert foncé. Ce détail n'est pas sans influer sur le rôle que le poète dramatique peut faire jouer à ce divin accessoire. Les anses et le pied en or ciselé agrémentés de vingt-huit grosses perles, de rubis et d'émeraudes datent vraisemblablement du 13me siècle.

Le Saint-Graal est très populaire à Valence : sa fête se célèbre le 14 septembre. Ce jour-là il est promené processionnellement à travers les rues de la ville : de jeunes paysans, comme les angelots de nos Fêtes-Dieu provinciales, jettent sur le pavé devant le vase sacré des myrtes, des fleurs d'oranges, des roses, des herbes aromatiques et les piétinent en cadence, tout en chantant des airs d'une couleur triste et habilement cadencés.

Comment le Graal se rendit-il de Palestine en Espagne ? De la façon la plus simplement naïve et la plus vraisemblable. Après l'Assomption de la Vierge, l'apôtre Pierre le porta à Rome et le confia à ses successeurs. L'un de ceux-ci, Sixte II, craignant la persécution confia à son trésorier Laurent le soin de mettre en sûreté le plus précieux des souvenirs de Christ. Comme Laurent était d'Espagne, il s'en fut chez ses compatriotes au monastère de la Peña. Ainsi donc la coupe mystérieuse qui semble bouillonner d'un feu invisible et d'où coula il y a près de 2.000 ans le vin qui devait transformer l'âme du vieux monde, reparaît et consacre l'achèvement de la religion musicale dont Parsifal est l'ultime commandement.

R.

UN INSTITUT MUSICOLOGIQUE A L'UNIVERSITÉ DE VIENNE

Il y a 20 ans déjà, que se fondait en Autriche, grâce à l'initiative du vaillant Professeur Guido Adler, une Société de savants et d'amateurs, destinée à faire revivre les gloires musicales de l'école viennoise. Dès 1888, le Ministère de l'Instruction Publique d'Autriche, avait été saisi d'un projet de ce genre, mais l'idée n'était pas mûre. En 1889, on se mit toutefois à l'ouvrage en allant à la découverte de toutes les richesses musicales enfouies dans les châteaux et les couvents de l'Empire Austro-Hongrois, et le résultat de cette activité fut la publication — habile et engageante — des œuvres musicales de trois grands Empereurs d'Autriche. Sur ces entrefaites, le Ministère fit l'acquisition de 6 volumes manuscrits de

Triente qui produisirent sensation, en nous révélant tout à coup un répertoire musical de la première moitié du XVe siècle.

Le 3 Octobre 1893, était constituée la Société des Denkmaeler Autrichiens, avec un Comité composé de Adler, Artaria, Brahms, Hanslick, von Hartel, von Herman, Muhlbacher, Hans Richter, von Weckbecker.

Peu à peu le cadre s'agrandit à mesure que le nombre des ouvrages publiés s'augmentait. Les élèves et disciples affluèrent, et l'Institut fut créé, donnant un véritable enseignement musicologique, et donnant l'exemple d'un mouvement que l'Allemagne imita depuis. Aujourd'hui, cet Institut se transporte offlciellement dans les bâtiments de l'Université, et célèbre son vingtième anniversaire. La place qui lui est réservée comprend une salle de conférence, deux grandes salles de travail et bibliothèque, un cabinet pour le Professeur et un autre pour le bibliothècaire ; deux clavecins de Paul de Witt permettent de donner des concerts historiques. Le Professeur Adler qui a su diriger avec autorité les Denkmaeler et maintenir l'équilibre entre la publication d'œuvres anciennes de différents caractères, ne s'intéresse pas qu'à l'art rétrospectif, on le vit souvent assistant avec tous les élèves de l'Institut, aux répétitions des symphonies de Mahler, et aujourd'hui encore, ces jeunes gens, musicologues de l'avenir, sont élèves en même temps de Schönberg et de Schreker. L'Institut est d'ailleurs en relations étroites avec la Section Viennoise de la Société Internationale de Musique.

Les 20 ans de l'Institut Musicologique ont été célébrés par un très beau Concert de musique ancienne.

LETTRE DE MUNICH

La Bavière a récupéré un roi ; " mais nous le payons ", disent les demoiselles de magasin avec un petit air suffisant, pour avoir lu dans les journaux que le traitement annuel de Sa Majesté revenait à un mark par tête d'habitant du pays. Eh bien, ces demoiselles se trompent; c'est encore le roi qui les paie, elles et beaucoup de leurs pareilles.

Quel rapport cela a-t-il avec la musique ? — Nous y voici. L'augmentation de la liste civile qui, par une rencontre maladroite, a quelque peu terni l'éclat des fêtes du couronnement, ne va pas au roi : elle sert avant tout à élever les gages et à assurer les retraites des employés de la Cour. Un seul chiffre dira les frais qui incombent de ce fait au budget royal : en 1835, la musique lui coûtait environ 35.000 marks ; aujourd'hui, elle lui en prend plus de 400.000. Cette musique, c'est l'orchestre de la cour, c'est l'opéra, c'est-à-dire les Festspiel Mozart et Wagner, sans lesquels Munich n'aurait jamais attiré le flot d'étrangers richissimes, anglo-américains et russes, qui font pour une bonne part sa prospérité et ont contribué en tous cas à son prodigieux développement économique. Et la meilleure preuve en est la façon dont le Parlement a reçu le président du Conseil qui, sous prétexte d'économies, voulait s'engager à obtenir du roi une réduction des frais de musique et de théâtre. On lui a montré qu'il venait de perdre une belle occasion de se taire. Sans leur famille royale, il n'y a pas à le cacher, les Munichois n'auraient pas tant à se vanter de leur Kunststadt. Ils n'y vont pas beaucoup du leur, et s'il s'agit de mettre vraiment la main à la poche pour en soutenir le prestige, oh ! alors, il n'y a plus personne du tout ; Munich pourrait quant à eux, rester indéfiniment une petite ville de province ou la capitale... de la bière.

Cet été, il a fallu songer sérieusement à assurer l'existence du Konzertverein, la seule société de concerts symphoniques qui existe en dehors de l'orchestre royal ; et elle n'est pas de trop, puisque cet orchestre, occupé tous les deux jours à l'Opéra, ne peut donner que dix

concerts par an. Eh bien, la ville a failli refuser un subside de 70.000 marks qui suffisait à équilibrer les comptes de la Société. Il faut dire qu'avec la salle dont celle-ci dispose, quand elle serait comble à chaque concert, il n'est pas seulement possible de couvrir les frais de la soirée : tant qu'elle n'aura pas un local qui contienne le double de personnes, elle devra recourir à la générosité de quelques protecteurs. Ce qui fait par exemple la gloire de Munich, c'est que ces gros financiers désintéressés, brasseurs ou boulangers retirés, alignent leurs dizaines de billets de mille comme ils faisaient jadis de bocks ou de kaisersemmel ; mais le public prétendu musical, — ce public qui s'empile aux Variétés et aux Cinémas (où l'on en fait de la musique !...) il faut voir et pour lequel dans les moindres brasseries fonctionne un petit orchestre de iouleurs montagnards, — ce public n'est pas capable de fournir 50.000 personnes (Munich a passé 600.000 âmes) qui donnent *deux* marks *par an*, ou seulement 10.000 qui en donnent dix, pour l'entretien normal et régulier de l'unique institut musical de la ville. Si le Bourgmestre en personne se mettait à quêter, on calcule qu'il recueillerait à peu près 800 adhésions. Et pourtant, ce serait méjuger de la population munichoise, que de la croire insensible à la belle musique ; il faudrait seulement faire pour elle un peu de ce que l'on fait en grand pour les nobles étrangers. En accordant à tout souscripteur, fût-ce de deux marks par an, le droit d'entrer au concert sur simple présentation de sa quittance, je serais bien étonné que les fonds ne pleuvent pas. On verrait sans doute, même aux lundis d'abonnement, plus d'ouvriers, de petits négociants que de belles mondaines ; mais le pire mal serait qu'il faudrait peut-être se hâter d'agrandir la salle ; la société aura la vie sauve sans grever le budget municipal déjà lourd et l'orchestre ses rentes garanties.

Sans doute faudrait-il exiger des kapellmeister et même des musiciens de l'orchestre qu'ils méritassent (parlons bien !) cet intérêt et ces sacrifices. Il n'y a pas d'instrument plus sensible qu'un orchestre ; si fatigué qu'il soit par les besognes les moins relevées, il suffit d'un chef qui le réveille pour le faire changer d'allure et de son. Mais combien y a-t-il de chefs d'orchestre qui parlent " art " à leurs musiciens ?... Combien y a-t-il de virtuoses pour qui le *sens* d'une œuvre prime la petite parade personnelle ?

Munich a cependant la chance d'en compter quelques-uns. Le premier c'est notre " Generalmusikdirektor ", le " Herr General " comme on l'appelle à l'orchestre, M. Bruno Walter, arraché non sans peine à Vienne pour prendre la succession de Mottl. Quels qu'aient été la popularité et les mérites de Félix Mottl, il a bien fallu convenir qu'il avait fini par tout laisser aller à la débandade. Il ne travaillait plus et ne faisait plus travailler ; on ne parlait que de ses " géniales improvisations ". Bruno Walter a ramené une ère de travail assidu et précis ; aucune mesure d'une œuvre qu'il dirige n'est par lui laissée à l'aventure ; l'œuvre elle-même est d'abord commentée, en quelques mots simples et évocateurs, de poète ; puis les répétitions durent jusqu'à ce que ses intentions soient réalisées ; et il faut de la patience pour obtenir d'une bande bavaroise plus que de la netteté. Le calme et la patience de M. Walter ne se démentent jamais. Il se donne tout à l'œuvre. On l'a vu tout récemment avec le tableau lyrique en un acte, la *Sulamith* de M. Paul de Klenan, une nouveauté qui vient d'être montée avec grands soins et de remporter un beau succès à l'Opéra. Les hymnes enflammées de Schir Haschirim ne semblaient pas éminemment scéniques ; cependant le jeune compositeur Danois, d'abord symphoniste à la Bruckner et aujourd'hui Debussyste convaincu, les a enveloppées de cantiques, de chœurs, de duos suffisamment dramatisés, d'un coloris, parfois oriental, plus puissant que Debussy ne le cherche, qui ont produit le meilleur effet. On a vu surtout Bruno Walter donner, avec piété, la IIIe Symphonie de Gustave Mahler, une autre *Pastorale* où il y a aussi plus d' " *Empfindung* " que de " *Malerei* ", car malgré son programme et ses proportions très particulières, on peut dire qu'il n'y a pas une note qui n'en soit musicalement pensée

et humainement sentie : à un immense premier mouvement où s'élaborent les poussées d'une nature en gésine, répondent cinq parties plus gracieuses, plus spirituelles, plus poignantes les unes que les autres jusqu'à l'adagio final, passionné et intime, d'une ampleur à la Bach, Friedeman de préférence.

A la Tonhalle, M. Ferd. Lœwe a fait entendre le *Prélude* dernier-né de Richard Strauss, d'une clangorante solennité ; une charmante *Sérénade* de Walter Braunfels, musique précieuse d'un amoureux de son art ; et dans un concerto de piano, nous eûmes le plaisir d'applaudir les grâces exquises de Mme Landowska s'efforçant de nous évoquer un Mozart de l'épinette. Il est regrettable que le départ d'un dernier train du soir, sans doute, entraîne M. Lœwe qui doit regagner Vienne, à dévider les numéros de la fin de ses programmes, quels qu'ils soient, à une allure d'express, alors que le reste pêche d'ordinaire par une placidité un peu trop langoureuse. — M. Paul Prill, aux Concerts de symphonie populaires, se donne la peine de varier le répertoire et d'apporter, d'œuvres parfois injustement délaissées, une interprétation étudiée. — Les amateurs de musique de chambre ont tout spécialement fêté le quatuor Capet qui commençait un cycle Beethoven.

Parmi les solistes, que je me garderais d'énumérer, je veux cependant mettre hors-pair M. Gottf. Galston, un pianiste, quoique anglais ou américain, d'une intelligence et d'un goût parfaits ; et M. Ossip Gabrilowitsch, une nature sensible, toute en nuances, chez qui la délicatesse n'exclut pas la force, ce qu'il avait bien prouvé l'année dernière avec sa magistrale performance de l'*Histoire du Concerto*, en reconnaissance de laquelle certainement son premier récital de la saison a fait salle comble.

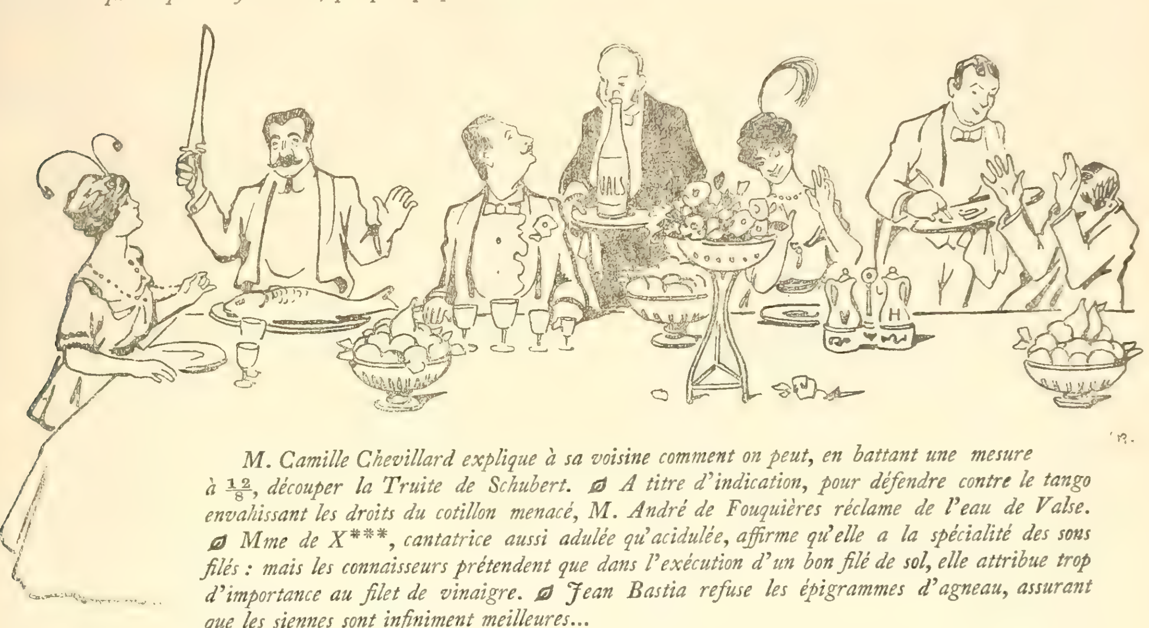
Sous prétexte de production musicale et portées par une brillante réclame, les sœurs Wiesenthal, de Vienne, promènent des soirées de danses. Passe pour leur cake-walk d'après Debussy ; mais, si jamais elles se présentent à Paris avec quelque chose comme leur valse de Faust, elles feront bien de n'affronter qu'un public de Variétés.

Marcel Montandon.



Les Faits du Mois

L'effet du mois le plus réussi fut évidemment le Dîner d'S. I. M. Voici, pour l'édification de ceux de nos lecteurs qui ne purent y assister, quelques propos recueillis au hasard des tables :



*M. Camille Chevillard explique à sa voisine comment on peut, en battant une mesure à $\frac{12}{8}$, découper la Truite de Schubert. ⌀ A titre d'indication, pour défendre contre le tango envahissant les droits du cotillon menacé, M. André de Fouquières réclame de l'eau de Valse. ⌀ Mme de X***, cantatrice aussi adulée qu'acidulée, affirme qu'elle a la spécialité des sons filés : mais les connaisseurs prétendent que dans l'exécution d'un bon filé de sol, elle attribue trop d'importance au filet de vinaigre. ⌀ Jean Bastia refuse les épigrammes d'agneau, assurant que les siennes sont infiniment meilleures...*



*...Mme Jane Mortier et M. Ricardo Viñès ont découvert dans Schumann une recette de "novelette aux pointes d'arpèges" savoureuse, disent-ils, à s'en lécher les doigts. ⌀ Le jeune compositeur Y*** se flatte d'avoir inventé un système de clefs qui lui permet, à l'heure des hors-d'œuvre, de moduler au thon le plus éloigné. ⌀ Le général Z*** confie à M. Jacques Rouché qu'il a mangé du rat pendant le siège et qu'il ne serait pas fâché d'aller faire un tour au foyer de la danse de l'Opéra pour voir si ceux qui y trottinent ne sont pas plus tendres. ⌀ Et tous les musiciens se félicitent de la bonne fortune qui leur permet d'assister à un intéressant spectacle : l'attaque du "Moulin" par M. Alfred Bruneau.*

Swift

(*Croquis d'Emmanuel Barcet*)

Société Française des Amis de la Musique

COMMUNICATIONS

Sur le désir unanime du Conseil d'Administration, M. Berly, Président, a fait l'offre de Président d'honneur de la Société Française des Amis de la Musique à M. Henry Deutsch (de la Meurthe) qui a bien voulu accepter.

Les membres de la Société se réjouiront certainement d'apprendre cette bonne nouvelle.

*
* *

S. A. I. le Grand Duc Boris de Russie a bien voulu accepter de faire partie de la Société Française des Amis de la Musique.

La Société l'en a remercié en le nommant membre d'honneur.

*
* *

De nouvelles adhésions sont, en outre, parvenues au Secrétaire Général. Ce sont, par ordre d'inscription :

Mme William Arfoidson
Docteur Blondel
M. Jules Carlet
D. Dée Carlott
Mlle Lily Dreyfus
Mme Grappin
Mlle Grappin
Mme Hébert
Mme Helbronner
M. Marcilhacy
Mme Gustave Péreire
M. Henri Siégler-Pascal
Mme Sinat
Mme de la Touche
Mlle Varin

*
* *

Une réunion musicale exclusivement réservée aux membres de la Société, a eu lieu le samedi 29 novembre, à 4 heures de l'après-midi, dans la salle des fêtes de l'hôtel Majestic, avenue Kléber.

M. Pierre Vrignault, homme de lettres, a fait au début de la séance une conférence très documentée et très intéressante sur les origines de l'Opéra-Comique. Le conférencier s'est attaché à montrer l'évolution de la comédie musicale à partir du Théâtre de la Foire jusqu'à nos jours, en passant par le Vaudeville et la Comédie italienne. Le fond et la forme de cette causerie, grâce au rare talent d'improvisation de M. Pierre Vrignault, ont été hautement appréciés par une assistance nombreuse.

Au cours de cette réunion on a eu la grande joie d'applaudir, dans les airs du Théâtre de de la Foire, les morceaux de la Comédie italienne et le répertoire de l'Opéra-Comique proprement dit, Mme Vallin-Pardo et M. Francell, de l'Opéra-Comique, ainsi que M. Alphée Mathieu, qui ont été longuement acclamés.

C'est M. Louis Masson qui a tenu, avec un art consommé, la partie de piano.

*
* *

La Société, à la suite du vote unanime du Conseil d'Administration, a accordé son patronage à la Société musicale qui vient de se fonder à Tours, sur l'initiative de Mlle Perny, sous le nom de Société Tourangelle des Amis de la Musique, et dont la Présidente est Mme la Comtesse Paul de Pourtalès.

*
* *

La Commission appelée à décerner le prix de Musique à une Compagnie de quatuor à cordes, pour l'année 1913, se réunira dans le courant de janvier pour examiner les titres des candidats.

***

Une réunion privée, réservée aux membres de la Société, aura lieu le mercredi 7 janvier, à 3 heures de l'après-midi, au Théâtre des Arts, pour entendre une causerie de M. René Lyr sur l'œuvre du compositeur belge, Eugène-Samuel Holeman. Cette causerie sera suivie d'une représentation exceptionnelle de la " Jeune Fille à la Fenêtre ", prose lyrique de Camille Lemonnier, mise en musique par Eugène Samuel.

C'est M[me] Jane Bathori-Engel qui interprétera, avec le talent et l'autorité que l'on sait, le principal personnage.

Les membres de la Société ont d'ailleurs été prévenus par lettre de cette manifestation.

BUT DE LA SOCIÉTÉ

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une Grande Association tous ceux qui aiment la Musique, d'aider de la manière la plus générale, au développement de l'Art Musical en France et à sa diffusion à l'Étranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation musicale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre Sociale, Philanthrophique et Utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

EXTRAIT DES STATUTS

Article 3.

La Société se compose de **Membres Sociétaires,** de **Membres Donateurs,** de **Membres Bienfaiteurs** et de **Membres d'Honneur.**

Les **Membres Sociétaires, Donateurs** et **Bienfaiteurs** devront être agréés par le Bureau.

Pour être **Membre Sociétaire,** il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être rachetée par un versement unique de 500 francs.

Pour être **Membre Donateur,** il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être **Membre Bienfaiteur,** il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Article 4.

La qualité de membre de la Société se perd :

1° Par la démission,

2° Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1[er] Juillet 1901, art. 4).

Toutes les communications doivent être adressées au SECRÉTAIRE GENERAL de la Société, Rue La Boëtie, 29.



ÇA ET LA

Échos

Dernier écho de l'Affaire Rust.

Nous avons reçu de notre Collaborateur, M. Vincent d'Indy, cette lettre que nous nous empressons d'insérer :

Cher Monsieur,

Je compte sur votre courtoisie pour accueillir dans la Revue une rectification nécessaire à propos de l'encombrante affaire Rust. Dans une note d'une touchante naïveté M. le Dr Neufeldt, incapable de répondre à mes arguments sur sa complète méconnaissance de la musique de F. W. Rust, s'en tire par une pirouette en invoquant une question de date, alors qu'il sait parfaitement qu'au mois de septembre, comme au mois de Juillet et même au mois d'avril dernier, je connaissais tous les documents qu'il cite dans son copieux article aussi bien, sinon mieux que lui-même. Je tiens à affirmer que ni la note ni l'article susdits ne peuvent mettre fin au débat, lequel ne portait que sur deux points : 1° : *oui ou non*, la musique de F. W. Rust, dans sa forme originale, ou " tripatouillée *more germanico* ", est et reste-t-elle de la belle musique ? Présente-t-elle, débarrassée de l'habit *moderne style*, façon Bulow-Tausig, dont l'avait affublée le docteur Wilhelm, un intérêt incomparablement supérieur à celui qu'offrent la plupart des productions de son époque ? 2° : *oui ou non*, le doctenr Neufeldt ne s'est il pas lourdement trompé, lorsque, signalant les " tripatouillages ", il a crié à la catastrophe, alors qu'il fallait proclamer une libération ? N'a-t-il pas fait preuve d'une inconcevable légèreté de jugement en s'attachant seulement, dans ses articles, à la *surface* de la question sans chercher jamais à l'examiner *au fond ?* Voila tout le débat. Et il ne sera permis d'en prononcer la clôture que lorsque les musiciens français seront mis à même de juger les belles œuvres de Rust *sur les documents originaux* et de se rendre compte que le maître de Dessau fut un véritable *précurseur*, non pas seulement de Beethoven, mais encore de Weber et de Schubert.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

VINCENT D'INDY.

ø ø ø

La recherche de la paternité.

Nous recevons la lettre suivante :

Mon Cher Directeur et Ami,

Je viens de lire dans le Figaro du 14 Décembre 1913 une lettre très intéressante sur la danse signée Valentine de Saint Point.

Cette lettre contient une véritable profession de foi et qui m'intéresse d'autant plus que les théories y contenues sont absolument pareilles à celles que j'ai exprimées l'an dernier dans mon livre sur " *la danse comme moyen d'expression musicale* " et dont j'ai envoyé un exemplaire, sous pli recommandé, à Madame de Saint Point, le 23 Juillet 1912.

Cette dame ne pouvait donc me rendre un plus éclatant hommage qu'en adoptant pour " siennes " mes théories et idées sur la danse, théories qu'elle a pu analyser et lire dans mon petit livre et plus particulièrement exposées dans les pages 36 et 37 de mon opuscule.

J'ignorais (jusqu'aujourd'hui) d'avoir eu en Madame de Saint Point une si dévouée prosélyte et une aussi habile collaboratrice mais pour éviter que d'autres personnes puissent elles aussi ignorer cet avantage auquel j'étais loin de m'attendre, je tiens à remercier ici même et par la voix de votre estimé journal Madame de Saint Point de l'actualité qu'elle a bien voulu donner à mon modeste ouvrage paru l'an dernier.

Recevez, mon cher Directeur et ami, l'assurance de ma très haute considération.

PAOLO LITTA
compositeur de musique
Directeur de la " Libera Estetica " de Florence

Nous avons communiqué cette lettre à Madame Valentine de Saint-Point qui nous a fait tenir la réponse que voici :

Cher Monsieur,

Monsieur Paola Litta ne s'est certainement pas donné la peine de lire attentivement ma lettre parue au *Figaro* le dimanche 14 décembre et annonçant ma *Métachorie*. Aussi succinte qu'elle soit, au sujet de ma théorie, elle marque pourtant l'abîme qui nous sépare M. Paolo Litta et moi. Mais se proclamer précurseur et Maître est si facile : je comprends que M. Paolo Litta se soit laissé tenter.

Il dit m'avoir expédié sa " Déesse Nue " à la date du 23 juillet 1912. Voilà un esprit administratif qui lui vaut toute mon admiration, car il me fait totalement défaut. Aussi ne me souviens-je pas de son envoi. C'est l'exemplaire que vous voulûtes bien me prêter vous-même, avant-hier, qui m'a révélé cette déesse peu vêtue. Cela est d'ailleurs sans importance puisqu'il n'y a aucun rapport entre nos deux conceptions de la danse.

M. P. Litta comprend : " la danse comme moyen ésotérique d'expression musicale. " Dans ma *Métachorie* musique et danse sont égales et dépendent toutes deux uniquement et pareillement de l'Idée, c'est-à-dire de l'idée évoquée dans le poème ou la drame. Et ma lettre au *Figaro* dit :

Ma *métachorie* apporte les danses idéistes, la danse qui n'est pas seulement le rythme plastique sensuellement humain de la musique, mais la danse créée, dirigée cérébralement, la danse *qui exprime une idée*, arrêtée dans des lignes strictes comme la musique l'est dans le nombre du contrepoint.

Au lieu de dépendre exlusivement de la musique, la *métachorie* n'en est plus l'esclave mais l'égale, toutes deux dépendant de l'idée et soumises à une architecture stricte : celle de la ligne géométrique, celle du nombre.

M. P. Litta considère " la danse comme expression de la musique. " Comme on l'a vu, j'interprète un poème et non de la musique, et la musique est inspirée par le même poème et non " pensée chorégraphiquement " comme le voudrait M. P. Litta. Il m'envoie sa musique dans l'espoir, m'écrit-il, que je pourrai l'exécuter un jour. Sa musique n'a pour moi, métachorente, aucune signification chorégraphique parce qu'elle n'est pas inspirée par l'idée abstraite, par mon idée.

M. P. Litta veut que " le musicien crée l'œuvre toute entière et l'offre vivante à l'interprète déesse, qui la danserait ensuite " Le rôle de déesse ne me convient nullement. Je rends donc à M. P. Litta sa partition.

J'ajoute que sa volonté de remonter aux sources de la danse m'est antipathique : la métachorie est d'esprit moderne. Il veut " le musicien créateur de mouvements de l'âme " : la métachorie est de direction intellectuelle et non sentimentale.

De plus j'enferme *l'idée synthétique du poème à interpréter* dans une figure géométrique qui est à ma danse ce que le contre-point est à la musique. M. P. Litta ne nous montre nulle part avoir même rêvé cela.

Les souhais imprécis de M. P. Litta et ma théorie matériellement réalisée sont donc totalement différents. Les détails d'exécution ne le sont pas moins. Alors qu'il prêche la nudité, qu'il s'extasie sur " les seins nus restitués à la " Déesse ", devant le " temple mouvant " et l'exhibition " entre les colonnes... de la porte qui conduit au tabernacle... " je dis que toutes les parties du corps où la chair a la prépondérance sur le muscle doivent être voilées. Il escompte la mimique pathétique du visage ; on sait que je dédaigne ces moyens faciles d'émotion sentimentale. Quant aux décors bibliques de M. P. Litta, n'en parlons pas. Réfuter des arguments aussi vagues n'a de l'intérêt pour personne. Je l'ai fait cette fois pour ne pas laisser s'accréditer, dès l'apparition de la métachorie, la légende de M. Paolo Litta, précurseur. Je ne recommencerai pas.

Je ne suis guère étonnée de ses revendications. Toutes les fois qu'une réalisation nouvelle s'affirme, il se trouve plusieurs personnes pour en réclamer la priorité du rêve. Cela sert toujours.

VALENTINE DE SAINT-POINT.

❧ ❧ ❧

Acré !... v'là les mœurs !

Une intéressante entreprise d'épuration musicale s'organise en vue de débarrasser les églises de Paris des immondices que la paresse ou le mauvais goût des organistes laissaient s'accumuler dans les tribunes. La critique musicale va, pour la première fois, pénétrer dans ces poussiéreux réduits et y procéder à un nettoyage par le vide. Dissimulés derrière un pilier et munis d'un phonographe enregistreur ou d'un agile stylo, des musiciens résolus à rendre aux offices catholiques toute leur pureté — attention ! les purs ont des oreilles ! — happeront au vol les beaux offertoires chaloupés ou les brillantes sorties-tango qui font fureur dans certaines paroisses et que

le roi David lui-même, patron des clodoches, n'aurait osé danser que devant l'Arche de Noé. Ces constats dressés permettront de traduire devant le tribunal de l'opinion toute une bande redoutable de malfaiteurs qui se croyaient assurés de l'impunité.

Organistes, en garde !... Un œil noir vous regarde !...

La crise auriculaire.

C'était fatal ! Il y a maintenant à Paris beaucoup plus d'exécutants que d'auditeurs. Non seulement on ne trouve plus personne pour payer sa place au concert mais l'invitation gratuite, elle même, a fait son temps et ne trouve plus d'amateurs. On a souvent prédit qu'un jour viendrait où il faudrait payer les mélomanes pour les décider à s'exposer à l'ennui d'un récital : ce jour de gloire est arrivé. Un chanteur pratique promet, par voie d'affiches, une prime aux citoyens de bonne volonté qui accepteront de venir l'entendre. C'est parfait et voilà dans quelle voie doivent s'engager les organisateurs. Il faut que le coupon d'invitation nous donne droit désormais à un confortable souper après la cérémonie et que le numéro de notre fauteuil participe aux chances d'une tombola où nous pourrons gagner le piano à queue ou le stradivarius des virtuoses que nous aurons subis... ou la jolie cantatrice que nous aurons admirée. Alors, peut-être consentirons nous à prêter l'oreille.... sans nous la faire tirer.

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

*Par suite d'une entente spéciale avec la direction de l'*Art Décoratif, *la belle revue que connaissent tous ceux qui s'intéressent à l'art ancien et à la vie artistique moderne, nous avons le plaisir d'offrir à nos lecteurs les avantages d'un abonnement combiné*[1] *les faisant bénéficier d'une importante réduction sur les prix de nos deux publications. Les rapports qui unissent si étroitement la musique et les arts plastiques dans l'évolution intellectuelle contemporaine rendaient ce rapprochement particulièrement souhaitable et nous sommes certains que les musiciens prendront le plus vif intérêt à suivre le développement d'une activité créatrice dont les progrès sont si intimement liés à ceux de leur art.* S. I. M. *saisit avec plaisir l'occasion d'affirmer ainsi la sympathie que lui inspire l'œuvre si courageusement entreprise et si brillamment défendue par l'*Art Décoratif *dont l'autorité dans les milieux artistiques est aujourd'hui solidement établie et qui est actuellement une des plus belles publications d'art de notre temps.*

***

Le diner d'S. I. M.

Nos confrères de la presse quotidienne ont relaté le succès de notre diner du 16 Décembre. Comme d'ordinaire, on vit réunies autour des tables fleuries de l'Elysée-Palace les plus brillantes personnalités parisiennes ; les représentants les plus autorisés du monde des lettres, des arts et du théâtre donnèrent ainsi, une fois de plus, à notre Revue un témoignage de sympathie auquel nous sommes particulièrement sensibles. La soirée qui suivit le diner permit à nos invités d'applaudir l'extraordinaire fantaisiste Lise Berty, l'admirable défenseur du " bel canto " qu'est Léoni, la belle Paule Andral, le spirituel Jean Bastia et une scène de l'amusante revue du Théâtre Doré où triomphèrent la troublante Irène Bordoni, l'exquise

[1] Voir à nos annonces les tarifs d'abonnement simple et d'abonnement combiné à l'*Art Décoratif* et à la *Revue Musicale S. I. M.*

Gaby Boissy, la gracieuse Yvon et l'intelligent comédien Tréville. On se sépara fort tard en se donnant rendez-vous pour notre prochain diner dont nous ferons connaître bientôt la date.

* * *

La réputée cantatrice Mlle de Febrer donnera le 12 janvier, un concert à la Salle Pleyel. Elle y interprètera un *Air d'Iphigénie* de Gluck, une *Canzone* de Scarlatti, les *Ariettes Oubliées* de Debussy, *Chanson Triste* de Duparc, des mélodies de Pickaert et des pages de Berlioz. M. Mauguière prêtera son concours à cette intéressante soirée, ainsi que Mme Chailley-Richez et M. Marcel Chailley qui exécuteront la *Sonate* pour piano et violon de Saint-Saëns. Nul doute que Mlle de Febrer ne remporte cette fois encore le grand succès que mérite son talent.

* * *

Nous sommes heureux d'annoncer que notre Collègue, M. Henry Prunières, passera sa thèse de doctorat ès-lettres le samedi 10 Janvier en Sorbonne, à 2 heures de l'après-midi, sur le sujet suivant : " L'Opéra Italien et le Ballet de Cour en France avant Lully. "

* * *

Une famille d'artistes. — Le brillant violoniste Robert Krettly dont nous avons souvent signalé les succès, s'est fait entendre récemment en compagnie de ses deux jeunes sœurs Mlles Odette et Jeannine Krettly et de son frère, M. Pierre Krettly qui sont, tous trois, des virtuoses remarquables et des musiciens accomplis. De Rouen, du Mans, de Grenoble, de Chambéry nous arrivent les compte-rendus les plus élogieux des auditions données par ces excellents artistes dont les interprétations révèlent un goût très sûr et une parfaite pureté de style mis au service des plus belles pages de la musique de chambre.

* * *

Mlle Blanche Selva publie chez Rouart, Lerolle et Cie éditeurs, un volume sur *la Sonate* et son évolution technique, historique et expressive, en vue de l'interprétation et de l'audition. Ce livre, où la Sonate est étudiée et analysée depuis ses origines les plus lointaines jusqu'à son expression la plus moderne marquera une date dans l'histoire de l'enseignement musical.

* * *

La décentralisation artistique gagne les petites villes de province. A Mantes-la-Jolie, Mme Machabey vient de donner un récital de piano qui a été chaleureusement accueilli. Diverses œuvres de Chopin, Schumann, Liszt et Chevillard mirent en valeur sa virtuosité et sa parfaite technique. A cette même séance, M. A. Machabey exécuta brillamment des pièces de Couperin et Martini et la *Sonate* pour piano et violon de Gabriel Fauré, tandis que Mlle de Weindel interprétait avec un art expressif des lieder de Schubert, Schumann et et G. Fauré. Les applaudissements d'un public enthousiaste récompensèrent Mme Machabey et ses partenaires.

* * *

Au British Museum.

Les Conférences de Miss Schlesinger que nous avions annoncées dans notre dernier numéro, ont produit sensation dans la presse de Londres. Miss Schlesinger a soutenu une thèse nouvelle qui est celle-ci : Les anciens, lorsqu'ils entendaient leur musique éminemment monodique, percevaient beaucoup mieux que nous la série des sons harmoniques engendrés par leurs instruments. Si bien que le simple chant (ou l'unisson) leur donnait réellement l'impression d'une série d'accords. Ce qui est pour nous actuellement du dessin sonore, représentait pour

eux une véritable peinture colorée et vivante. Nous laissons aux musicologues le soin de discuter cette idée neuve.

***

De Toulouse.

La Société des Concerts de Conservatoire de Toulouse s'est assuré le concours de la brillante violoniste, M[elle] Noela Cousin pour l'une de ses séances. Nous apprenons en outre que la remarquable virtuose se produira également cette saison à la Société Philharmonique de Bordeaux.

***

De Bruxelles.

Le Théâtre de la Monnaie vient de représenter, avec grand succès, "*L'Enfant Prodigue*" du Maître Debussy.

***

De Lyon.

M. Beyle, l'actif directeur du Grand Théâtre, vient de faire un grand effort de décentralisation artistique en donnant à son public l'admirable "*Fervaal*" de Vincent d'Indy. Excellente interprétation, en particulier de M[me] Catalan (Guilhen) et M. Verdier (Fervaal). M. Bovy, chef d'orchestre, a droit à tous les éloges.

***

De Monte-Carlo.

Le "Festival de Réouverture" des Concerts Louis Ganne, dans la Salle de Musique du Casino de Monte-Carlo, a remporté un succès eclatant.

Les solistes, MM. Richet, Myrtel Morel, G. Laurent, Raymond Durot, Alexandre Ribo, et M[lle] Hélène Onda, y furent acclamés.

L'ensemble de ce petit orchestre, uniquement composé de virtuoses, est absolument remarquable.

Par l'absolue perfection que ces excellents artistes apportent à l'interprétation des œuvres classiques et modernes, autant que par la haute autorité du brillant compositeur Louis Ganne, qui est aussi un chef-d'orchestre éminent, ces Concerts quotidiens sont devenus et demeurent une des plus captivantes attractions de la saison artistique et de la vie mondaine à Monte-Carlo.

Deux pages de Louis Ganne, l'intermède de "*Hans le Joueur de flûte*" et la *Marche Lorraine*, ont obtenu, sous la direction de l'auteur, un succès enthousiaste.

***

De Berlin.

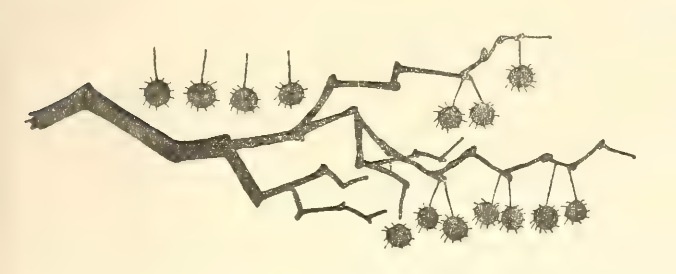
Berlin s'est enrichi d'une nouvelle Société de Concerts : "Les Esplanade-Musikabende" dont les réunions auront lieu à peu près mensuellement dans la "Salle de Marbre" de l'Hôtel Esplanade. Au programme du premier concert figuraient des noms célèbres : Hermine Bosetti, Backhaus, Burmester et Slezak.

A la Philharmonie, M. Spiering organise une série de grandes auditions d'orchestre avec des œuvres intéressantes et nouvelles, entre autres le poème symphonique *Le Vainqueur* de Reznicek.

De nombreux récitals sollicitent l'attention. Le petit prodige Jascha Heifetz enthousiasme toujours les auditeurs par la maturité surprenante de sa technique. Egon Petri s'est montré,

dans son premier récital, digne de son illustre maître Busoni. Et la cantatrice Eva Brulan triomphe surtout dans le " Bel Canto. "

Le quatuor Capet a remporté un immense succès. Mme Landowska dont il est superflu de renouveler l'éloge est toujours aussi chaleureusement accueillie. Il en est de même pour les violonistes Kreisler, Elman, Flesch, Versey et Ysaye. Mentionnons encore le maître flûtiste Ary van Leeuwen, les quatuors Rosé, Boémien, Flonzaley, Bruxellois, Loewensohn et la Société des Instruments Anciens, qui a bien vite su gagner la sympathie des Berlinois.



Salle ERARD

1er au 15 Janvier

9 M. Loyonnet 9 h.
10 Société Nationale 9
11 Mme Roux-Morgan 9
12 Mme Protopopova* 9
13 M. Philipp 9
14 S. M. I. 9
15 E. Risler 9

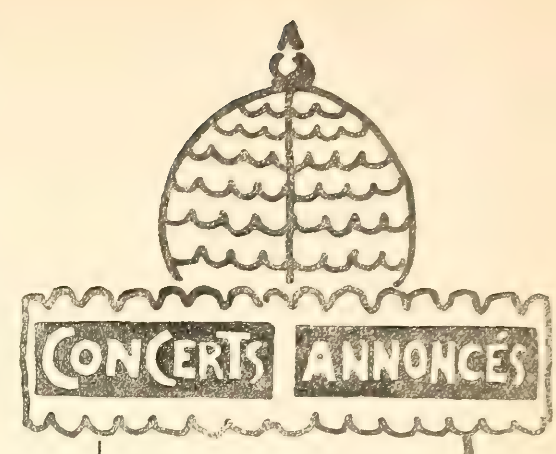
Salle PLEYEL

1er au 15 Janvier

12 Mlle de Febrer 9 h.
13 Mme Riss-Arbeau 9
14 Le Double Trio* 9
15 Mlle Lénars et M. Bizet 9

* Voir le programme dans nos annonces.





Salle GAVEAU

1er au 15 Janvier

5 U. F. P. C. 2 h. ½
14 Stirlen Vallon 9 h.

Salle MALAKOFF

les lundis et jeudis à 9 heures
Concerts-Rouge.

SALLE DES AGRICULTEURS

4 Matinées Barrau 3 h.
15 Concerts-Chaigneau* 9 h.

SCHOLA CANTORUM

13 Quatuor Parent 9 h.

SALLE VILLIERS

les Vendredis à 4 h. ½
Double Quintette de Paris

SALLE D'HORTICULTURE

2 La Trompette 9 h.
9 La Trompette 9 h.

SALLE DE GÉOGRAPHIE

7 Société Beethoven 9 h.

Tous les soirs à 9 h.
et
les dimanches et jeudis à 3 h.
CONCERTS-ROUGE
et
CONGERTS TOUCHE



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

Les Impôts et la Bourse



La fin de l'année 1913 peut-être considérée comme l'apogée de la crise financière.

Depuis plusieurs année, les gouvernements avaient peu à peu augmenté leurs dépenses et grossi leurs budgets.

Pour éviter de frapper les contribuables par de nouveaux impôts, chaque Etat a employé d'abord ses disponibilités, puis les expédients de trésorerie habituels, en attendant de pouvoir conclure des emprunts à un taux avantageux.

En septembre 1912, les grandes banques d'Europe et d'Amérique s'apprêtaient à émettre les divers emprunts devenus nécessaires à l'équilibre des budgets d'Etats.

Malheureusement la guerre des Balkans éclata et fit ajourner tous projets financiers.

L'armistice, la reprise des hostilités, la paix, la nouvelle guerre entre les alliés balkaniques et les longs pourparlers pour obtenir la paix définitive retardèrent de mois en mois le moment tant attendu par les marchés internationaux pour reprendre leurs opérations normales et procéder aux émissions indispensables.

La France, qui est le banquier du monde, a voulu faire son emprunt avant de souscrire ceux des autres pays, mais la lutte des partis politiques a amené la chute du ministère Barthou sur la question de l'immunité définitive du coupon de la rente.

Cette immunité aurait assuré le succès de toutes les forces financières et économiques de la France. Elle était combattue par les partisans de l'impôt sur les revenus qui y voyaient une dérogation préalable aux principes de leur projet approuvé par la Chambre et combattu par le Sénat.

Le nouveau ministre des Finances, M. Caillaux, a dû émettre des bons du Trésor pour parer aux premiers besoins et va proposer un emprunt en 3 1/2 amortissable en un court délai au moyen de prélèvements sur la richesse acquise.

Les capitalistes vont donc être soumis à de durs sacrifices, raison de plus pour qu'ils cherchent des suppléments de revenus, soit par des placements plus judicieux, soit par des opérations productives.

Je rappelle aux lecteurs et abonnés de la S. I. M. que ma vieille expérience, leur est offerte gracieusement pour leur indiquer les bonnes valeurs à acheter et les opérations avantageuses à traiter.

Je puis leur donner tous les renseignements dont ils peuvent avoir besoin; ils auraient bien tort de s'en priver et je serai heureux de leur être utile.

Ceux qui ont bien voulu mettre ma compétence à contribution en ont été satisfaits et nos intérêts réciproques en ont été améliorés.

P. F. Penaud.

P. S. *Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de* 10 *h. à* 11 *h. et de* 4 *h. à* 7 *h. à mon bureau*, 8, *rue Drouot à Paris, ou par Correspondance.*

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

J'ai un capital de ____________ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse :

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

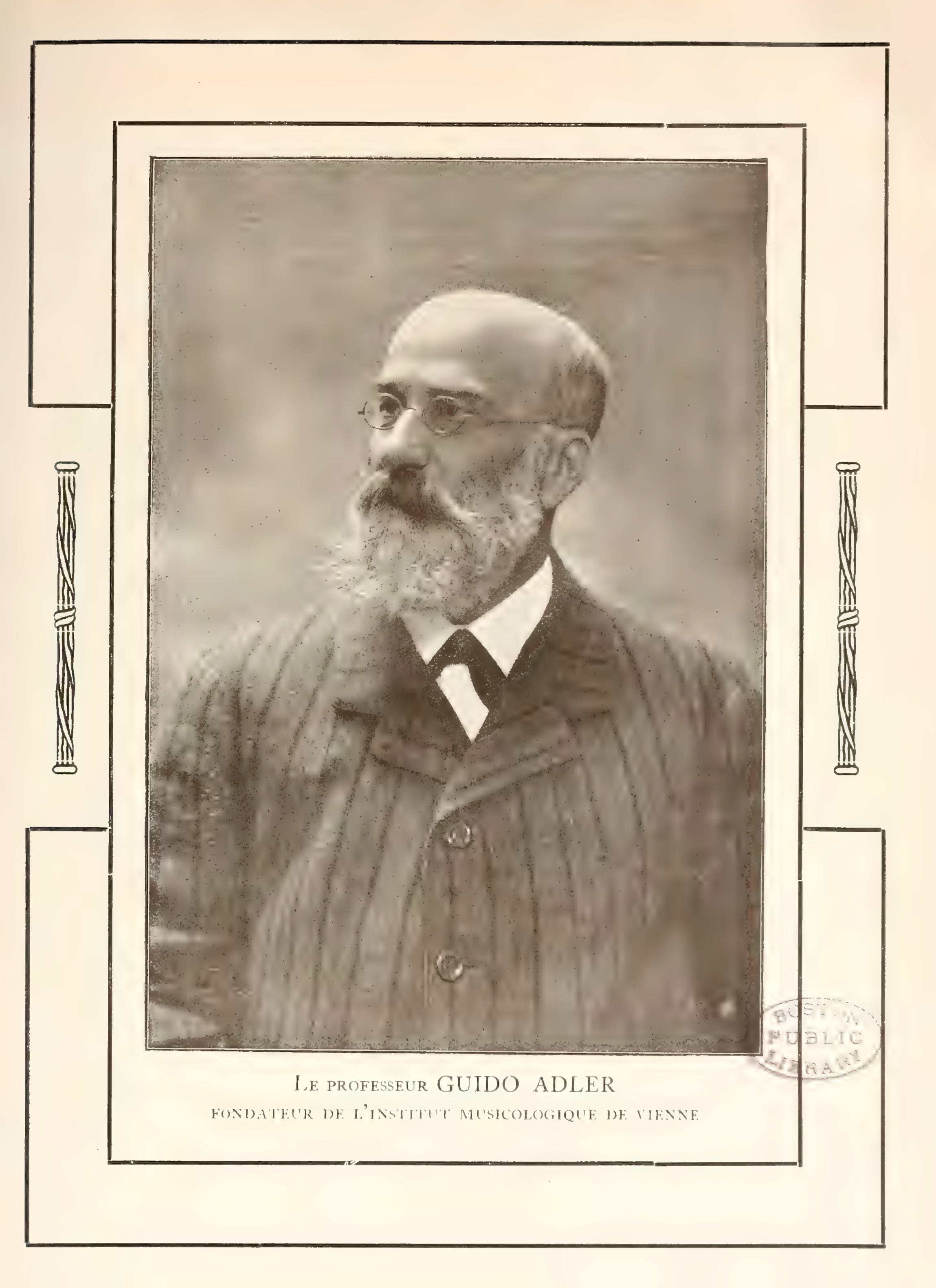
(*Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue*).



F. W. Rust



Le Saint Graal de la Cathédrale de Valence



Le professeur GUIDO ADLER
FONDATEUR DE L'INSTITUT MUSICOLOGIQUE DE VIENNE



(Cliché Henri Manuel)

Notre Diner du 16 Décembre



(Cliché Henri Manuel)

Notre Diner du 16 Décembre



Habillée par Worth — *Cl. Félix*

Mlle Lillian Grenville
la nouvelle et admirable Tosca de l'Opéra-Comique



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Robe en velours frisson bleu pastel, tunique garnie de renard gris. La blouse est en Alençon d'argent, la ceinture en broché de grisaille lamé d'argent avec des roses vieux tons Beauvais.



L'Art et la Mode

L'ère des souhaits n'est pas close ; qu'il me soit donc permis en ce premier article, de laisser un peu de côté la Mode proprement dite : je voudrais, en effet, formuler des vœux après un hommage rendu aux parisiennes, car, bien injustes se montrent ceux qui qualifiant 1913 l'année de Tango, incriminent ses adeptes et déclarent symbolique la couleur en vogue d'un jaune spécial, dénommée " Tango ".

Ne feraient ils pas mieux de vous féliciter : puisque toutes, plus ou moins, pour démontrer l'inanité du péril de la dépopulation, vous nous offrez la vision consolante et déformante de maternités prochaines.

Mais, laissez moi vous dire que la manifestation patriotique a assez duré et que nous formons le vœu de retrouver vos silhouettes affinées. Surtout n'imaginez pas, comme on nous en menace, d'aller d'un extrême à l'autre en vous transformant en Venus Callypige ! Déjà, n'affirme-t-on pas que les " belles Madames " utilisent les petits coussinets qu'elles portaient hier par devant en les mettant en arrière aujourd'hui ?

Nous serions heureux également si vous consentiez à redresser vos bustes infléchis et à faire valoir vos épaules jolies. Pourquoi, en effet, l'aspect vaguement bossu que vous affectionnez alors que vous privez nos regards de rondeurs normales ? Nous en pouvons témoigner puisque vos généreux décolletages nous permettent de juger la question. Oserai-je, enfin, vous conseiller de méditer l'adage " connais toi toi-même ". Si vous le pratiquiez, bien des fautes contre l'esthétique seraient évitées, mais, il semble que votre esprit finement critique, lorsqu'il s'exerce sur vos meilleures amies, n'existe plus dès qu'il s'agit de vous.

Vous remarquez fort bien que la jupe trop fendue de Mme X révèle à ceux qui l'ignoraient la lourdeur de ses chevilles et de ses jambes et de son côté, Mme X satisfaite de sa plastique raille vos " mollets de coq " qualifiés par vous de jambes de Diane.

La morale n'est donc pas seule à se plaindre des indiscrétions de vos robes. Néanmoins nous aurions mauvaise grâce à proscrire une mode qui, si elle nous apporte parfois des désillusions, nous procure d'autre part, des surprises charmantes ; car lorsqu'ils sont jolis, vos petits pieds chaussés de cothurnes à hauts talons Louis XV sont un délicieux et illogique spectacle.

Ce mélange incohérent d'antique et de XVIIIe siècle est d'ailleurs normal, puisque vous réunissez sur vos toilettes les " Paniers ", les draperies grecques, et les ceintures Orientales.

Ces fâcheux amalgames produisent parfois un heureux effet quand le couturier est habile et la femme séduisante, mais il est temps, cependant, mesdames, de vous crier " casse cou ". Si vous n'y prenez garde, en effet, le goût des Parisiennes cessera bientôt d'être article de foi et d'exportation.

N'est-ce pas un défi ce dernier cri du chic: *La tunique frangée en peau de Léopard* et les *flancs de Paradis* posés au bas des ceintures ?

Voulez-vous donc donner des armes à vos détracteurs et le cubisme et le futurisme vous mettent ils la tête à l'envers sans le mérite de " boucler la boucle ? " Il semble bien du moins que les nuances hurlantes au salon d'automne soient responsables de votre dernière fantaisie : les cheveux verts, violine, turquoise malade que vous arborez aux répétitions générales.

Pas grâce, mesdames, et c'est mon souhait final abandonnez au plus vite ces nuances hideuses. La preuve est acquise que vous en faites voir de toutes les couleurs à vos adorateurs.

Jan de la Tour.

LA REVUE MUSICALE
S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :



A IDA ISORI

LA MORT de CLÉOPATRE
Kleopatra's Tod
La Morte di Cleopatra



Scène lyrique pour Soprano et Orchestre
Lyrische Szene für Sopran ù Orchester
Scena lirica per Soprano e orchestra

d'après Shakespeare
nach Shakespeare
inspirato da Shakespeare

Texte et musique   Text und Musik
Testo e musica

de
von
di

PAOLO LITTA

Universal Edition
Leipzig = Vienne et Paris
(Rouart=Lerolle)

Xe Année 15 Janvier 1914

LA REVUE MUSICALE



Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

SUR LA MORT DE RAOUL PUGNO, par Camille Mauclair • PARSIFAL, par H. Fitz-James • LA GRÈVE DES TZIGANES, par Louis Fleury

LA QUINZAINE :

CONCERTS ET RÉCITALS — PROVINCE — BELGIQUE — REVUE DE LA PRESSE — ÇA ET LA

Supplément de Quinzaine

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs; Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

PARIS, 29, rue La Boëtie

45, rue La Boëtie — SALLE GAVEAU — 45, rue La Boëtie



SAMEDI 31 JANVIER 1914, à 9 heures du soir

CONCERT A CAPELLA

1. **Motet,** double chœur	(*1re audition*).	J.-S. Bach
2. A. **Gallans qui par terre et par mer**		Orlande de Lassus
B. **Mille regretz de vous abandonner**	(*1re audition*).	Josquin des Prez
C. **Fuyons tous d'amour le jeu**		Claude Lejeune
3. **La guerre** (La Bataille de Marignan)		Clément Janequin
4. A. **Sur les rives du Tibre**	(*1re audition*).	Palestrina
B. **Oui ! que je voudrais mourir**	(*1re audition*).	Montevèrde
5. **Psaume XXII,** double chœur et soli — Mmes Cibert (soprano), Zuccani (contralto) ; MM. Payan, Regnaut (ténors), Biber, Richard (basses).	(*1re audition*).	Mendelssohn

---

6. **Boris Godounow** (2 chorals)		Moussorgsky
7. A. **Les forçats** (voix d'hommes)	(*1re audition* en français).	Sokolow
B. **Sérénade de quatre galants à une dame.** (voix d'hommes)	(*1re audition*).	Borodine
C. **La Khovantchina** (prière)	(*1re audition* en français).	Moussorgsky
8. **Chansons et Madrigaux**		Reynaldo Hahn
9. A. **Chanson d'enfants** — B-C. **Danses norvégiennes** — D. **Voyez Jean.** (voix d'hommes) — Ténor solo : M. Payan ; Baryton solo : M. Richard. Soli : MM. Plaxivi, Barwolf, Chavardes, Biber, Barrois.	(*1re audition*).	Edvard Grieg
10. **Trois chansons de Charles d'Orléans** — Soli : Mmes Théreze Jeanès, Riellant. Bass : MM. Regnault, Richard.		Claude Debussy
11. **Hymne à l'été,** double chœur et double quatuor solo. — Soli : Mmes Riellant, Dury, Zuccani, Raux ; MM. Payan, Varlet, Perier, Biber.	(*1re audition*).	Florent Schmitt

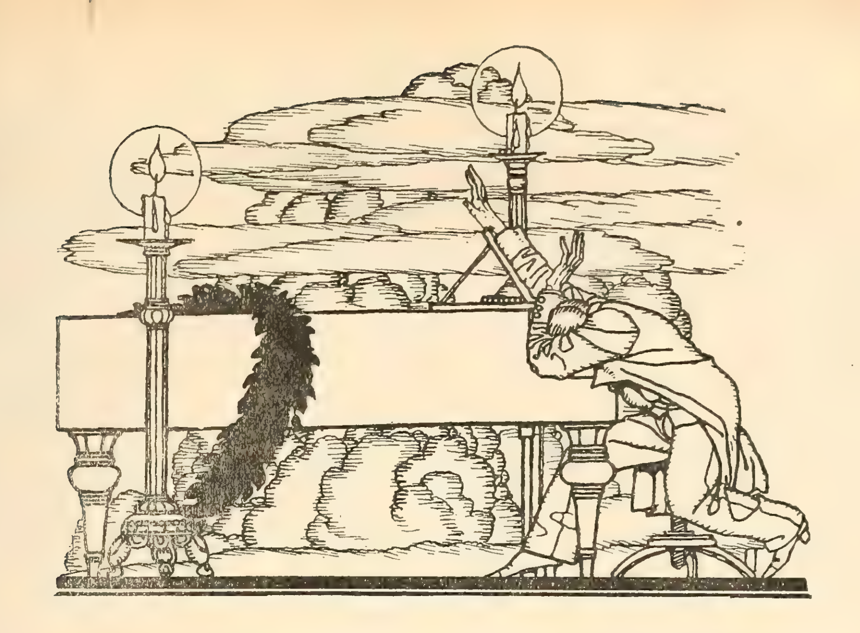
150 Exécutants sous la direction de D.-E. Inghelbrecht

PRIX DES PLACES — Loges : 30, 40, 50 et 60 francs. — Orchestre : 8 francs ; Premier Balcon : 8 et 6 francs. — Deuxième Balcon : 5 et 3 francs. — Pourtours : 6 et 4 francs. — Promenoirs : 2 francs, 1 franc et 0 fr. 50



Cliché Rantz et Schrader

RAOUL PUGNO



Sur la mort de Raoul Pugno [1]

Il n'est plus. Un télégramme, un soir, m'a replacé brutalement en face de l'amère énigme de la mort, à propos de l'ami très-grand et très-cher qui ne reviendra jamais : et on me confie le douloureux privilège de parler ici de lui. Comment le pourrai-je ? Le cœur me manque à l'idée d'user des mots qui servent à la littérature, et dont la vanité ne m'apparaît jamais plus grande qu'en de telles minutes. Puissé-je ne tracer que ceux qui naîtront du chagrin dont je suis envahi : puissé-je, dans ce deuil, n'être point un écrivain, mais seulement un homme pleurant un grand aîné qui lui fut un exemple de beauté depuis l'adolescence.

Un exemple de beauté — je crois que c'est là tout ce qu'il fut. Son existence de virtuose aura été dans notre temps un phénomène météorique et extraordinaire. Il y a vingt ans, les intimes de ce compositeur léger, fin et charmant étaient encore seuls à savoir que le musicien de grâce française dissimulait un génie du piano. Un hasard, presque, le révéla : le lendemain il était célèbre, et alors s'alluma la fusée éblouissante de cette carrière, qui jaillit et emporta éperdûment à travers le vaste monde un flamboiement de l'art français.

Pugno fut un ambassadeur de notre art dans l'univers. Partout il subjugua : partout, après avoir fait étinceler sa magique interprétation, il acheva l'œuvre en imposant l'irrésistible attrait

[1] Rappelons les principales étapes de la carrière de Raoul Pugno. Né en 1852, il révèle de très bonne heure des dispositions exceptionnelles pour la musique. Il entre à l'Ecole Niedermeyer puis au Conservatoire ou il remporte de nombreux succès scolaires. Organiste à Saint Eugène depuis 1872, il devient professeur au Conservatoire en 1892, y enseigne l'harmonie jusqu'en 1896 et le piano jusqu'en 1901. Il a consacré à la virtuosité les vingt dernières années de sa vie et s'est fait applaudir dans le monde entier ; il demeura pendant toute sa carrière le fidèle champion de la maison Pleyel qui perd en lui un de ses plus vaillants défenseurs. Il fut, pendant dix-sept ans, l'inséparable compagnon d'Ysaye avec qui il donna d'inoubliables récitals de sonates. Il laisse de très nombreuses compositions de musique légère (opérettes, ballets, pantomines), des pièces de musique de chambre, un opéra en collaboration avec Nadia Boulanger, *la Ville Morte* et des projets de drames lyriques : *la Rédemption de Colin Muset*, de Maurice Léna et un *Orphée* de d'Annunzio. Il est mort à Moscou, au cours d'une tournée de concerts, le 3 Janvier 1914.

de sa bonté joyeuse, la simplicité de son âme et l'éclat de son lucide esprit. On l'adorait après l'avoir admiré. Une grandeur s'éteint en lui, le reflet suprême de l'art romantique dont il était un des héros ressuscités, par la générosité, le don de soi, le large cœur, l'effusion rayonnante, et le souriant, l'indulgent dédain de toute petitesse. Jamais, dans ces vingt années, notre France n'a envoyé à l'étranger un champion plus valeureux, un messager plus beau, un témoin plus fidèle de son âme musicale régénérée. Je n'ai pas à le juger techniquement : je l'oserais moins que jamais, et je ne suis qu'un poète fou de musique. Mais enfin je crois bien que s'il ne ressemblait à personne, et s'il apparaissait le plus ample, le plus frémissant et le plus prestigieux des lyriques du clavier, c'était parce qu'il donnait encore plus son cœur que son talent. On ne pensait pas à sa perfection, à sa science, aussi absolues pourtant que celles d'un Paderewski, d'un Risler, d'un Sauer ou d'un Busoni. C'était une conscience féerique qui s'ouvrait, c'était un grand aveu magnifiquement humain.

Au piano, il était sublime. Il s'asseyait, grave et simple, avec cette puissance physique qui revêtait tout son être d'une sorte de majesté paisible d'officiant — et tout de suite il s'isolait. Ses yeux se fermaient à demi, il ne connaissait plus ni la salle ni lui-même, mais, tout entier tourné vers le dedans de soi, le visage transfiguré de beauté mélancolique et sereine, il méditait ce que ses mains allaient traduire, il écoutait, tour à tour léonin et tendre, le génie de Schumann, de Mozart ou de Franck devenir le sien. Son piano n'était plus un piano, mais un violoncelle, un hautbois, ou la voix elle-même d'Ariel. Il modelait une harmonie comme Rodin modèle une glaise ; j'ai souvent été frappé de l'identité de leurs mains de caresse et de force ; Pugno avait les mains de Rodin. Il en avait aussi un peu le masque, avec sa large barbe et ses yeux subtils, parfois noirs d'une brusque passion tout italienne — comme si la nature avait voulu bien préciser qu'il était le Rodin du piano. Il y avait des musiques qui, sous les doigts de Pugno, devenaient des tendresses vaporeuses et lumineuses comme les pâles petits groupes de marbre de son génial émule: il y en avait qui s'irisaient comme des cristaux vénitiens, et dont la délicate merveille était si frêle que nos applaudissements se contenaient de peur de les briser : et il y en avait qui, brûlantes, se figeaient comme des coulées de bronze au moule imposé par l'implacable volonté et l'impeccable robustesse de son style et de son rythme. Car cet homme pouvait tout, et reforger de mains titanesques le concerto de Schumann, et susciter le vol diapré des *Papillons*, et murmurer avec une exquisité verlainienne la lente, la tremblante, l'immatérielle confidence des *Variations symphoniques* de Franck...

Est-ce qu'il est vraiment possible que jamais, jamais plus, nous ne les revoyions s'avancer ensemble sur une scène, lui et Eugène Ysaye ? A celui-là je n'ose penser. Je mesure bien tout notre deuil à tous, mais le sien... En quel coin du monde la fatale nouvelle l'aura-t-elle touché, ce grand voyageur ? En quel lieu lointain prolongea-t-il alors une sombre rêverie sur la sorte d'amputation de son génie et de son âme qui vient de lui être faite ? Ils étaient les deux bons géants. Ils survenaient, imposants, musclés comme deux des bâtisseurs du Walhall, et la gloire, pour les remercier, leur jetait son anneau d'or. Un jour, ils prirent ensemble cette sonate pour piano et violon que Franck n'entendait jamais jouer, ils l'emportèrent à travers le monde comme un flambeau, et leur âme fervente fit à la sienne le don d'une des rares joies que ce saint méconnu ait goûtées avant de regagner son ciel originel : il leur dut d'être acclamé partout où on l'avait nié, il eut par eux le présage consolateur des justes réparations de l'avenir. Qui n'a point entendu Ysaye et Pugno jouer cette sonate ignore une des cimes de la musique, et le sens de la perfection indépassable dans l'interprétation. Un couple d'une fierté unique est est en eux aboli, qui portait partout la beauté, et partout soutenait de sa double stature de cariatides le portique musical ouvert sur l'infini des grands chefs-d'œuvre.

Ysaye reste seul ; le cher compagnon d'exodes et de triomphes ne le rejoindra plus. Ce

qu'était son génie, je peux mal le dire. Mais son souvenir restera lié en moi à celui des quelques séances inoubliables où il me fit l'insigne honneur de m'associer, pour la gloire de Chopin, de Schumann, de Franck, à ce qu'il appelait en souriant " des concertos pour parole et piano ", et où mes pauvres phrases s'achevaient dans le faste lyrique de ses sonorités. Mon amour de la musique excusait à ses yeux l'ignorance technique où j'en pouvais être. Qu'il fut, en ces concerts, bon pour moi, et comment, maintenant parlerais-je auprès de quelqu'un d'autre ! Tout en lui, la vie et l'art, naissait de la bonté et y faisait retour. Il faut dire aujourd'hui à ceux qui ne l'ont pas su combien Raoul Pugno était divinement bon, et comment cet homme qui était la franchise vivante ne fut jamais furtif que pour obliger autrui. J'entends encore, longtemps j'entendrai cette voix un peu voilée, la façon dont elle disait : " Bonjour, ami... ", toutes ses remarques si justes, si sagaces, de maître dont l'enseignement ne fut jamais doctrinaire mais éveilla toujours en chacun une émotion plus vive et un respect plus grand devant les grandes œuvres : et il était très-gai, et il ironisait parfois, mais sa raillerie s'atténuait aussitôt d'un rire. Il fut le bon héros de l'idéal. Si tous ceux qui l'acclamèrent, et dont il ouvrit et remua les âmes jusqu'au tréfonds, s'étaient pu joindre à nous, ses funérailles eussent été la levée d'un peuple : mais si tous ceux qu'il a secondés en silence étaient là, on mesurerait plus encore combien l'homme valut le virtuose.

Qu'il aimait à servir ! Qu'il aimait vivre, et qu'il a intensément vécu, senti, rêvé, compris ! En cette demeure familiale de Gargenville, où il était si fier de ses vergers et de ses blés, devant des horizons riches et étales comme ses grandes harmonies, chaque objet était révélateur d'une haute culture d'artiste épris des beaux livres, des bibelots, des tableaux, des meubles rares, de tout ce qui orne le bonheur intime. Beauté, bonté, étaient pour lui une seule et même chose — et c'était tout son évangile lorsqu'il communiait quotidiennement à la sainte table du clavier, servant ses dieux, Mozart, Chopin, Schumann et Franck avant tous, comme on ne les servira plus.

Et à présent voilà, voilà... Bien loin d'ici, dans les neiges, il est mort tout à coup, à l'honneur et à la peine. Une jeune fille qui fut son élève préférée, sa collaboratrice, et qu'il guidait à la gloire, n'a pas faibli dans la fière et atroce mission de ramener le corps inerte de son maître vers une famille sur le deuil de laquelle j'aurai la douloureuse pudeur de ne point trouver de termes, car il n'en existe pas qui puissent suffire.

Cette culture, cette inspiration, ce charme, cette renommée, cet amour, tout s'est évanoui. Le concert est achevé. Posons des roses sur le piano devenu sarcophage, et laissons cette ombre humaine prolonger son rêve au silence de l'ombre insondable et définitive. Aux amis disparus je mesure la marche de ma vie vers un destin pareil, et les noms aimés deviennent un à un des sanglots : mais je sens bien que pour celui-là il faut donner au mot " mort " un sens plus consolant et plus pur. Pour lui entre les meilleurs de ceux que j'ai déjà perdus sur la sombre route, je me redis le vers de mon maître Mallarmé, comme une formule conjuratrice : " Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change " voilà ce qu'est maintenant notre Raoul Pugno. Il connaît à présent dans son indicible plénitude cette harmonie dont ses mains cherchaient en tâtonnant l'expression terrestre avec une ferveur, une anxiété et une foi si magnifiques, et à ce geste de recherche incessante une calme certitude a succédé. Notre ami n'est pas plus mort que le père Franck qu'il a rejoint dans le haut ciel des bienfaisants et des sincères, et s'il nous voyait pleurer sur lui, en sa toute bonté il nous consolerait...

Camille Mauclair.

Parsifal à l'Opéra



(Dessin de Kufferath)

Messieurs les directeurs de l'Opéra se tirent non seulement saufs mais à leur honneur de la plus effroyable difficulté qui pouvait être proposée à leurs efforts. L'idéal ne s'est certes pas consenti, par faveur spéciale, à la réalisation. La perfection ne pouvait même pas être approchée ici autant qu'à Bayreuth. Je sais qu'on a parlé un instant de " Bayreuth à Paris ! " " des mêmes artistes ! de conditions identiques ! " Tam-tam tout cela ! Enghien chez soi passe, et encore, mais le plus éclatant miracle de l'art ne s'opère pas comme se réalise une opération commerciale.

Examinons alors l'exécution de Parsifal que nous leur devons et, pour la mieux juger, plaçons-nous successivement aux trois points de vue de la poésie, de la musique et de la danse.

Le poème devait fatalement subir la torture d'une traduction. Rendons grâce déjà à Messieurs Messager et Broussan d'avoir choisi la meilleure qui ait été faite jusqu'ici. Quand même le traducteur a dû subir la loi et sacrifier, tantôt l'intonation pour maintenir l'exactitude du sens, tantôt, sinon le sens au moins son ampleur, pour trouver l'intonation juste. Nous n'en prendrons qu'un seul exemple, mais nous y insisterons d'autant plus qu'il s'agit de l'invocation capitale, de cette prière si ardente qui traverse le drame pour n'être exaucée que lorsque Parsifal, prenant possession de lui-même, aperçoit en lui, en son humanité éclose au divin, les aptitudes au sacrifice rédempteur et, compatissant alors au réel, le sanctifie d'idéale acceptation. " Durch mitleid wissend " contient exactement : " le sachant par la compassion " ou encore : " Celui que la compassion éclaire " ; et n'a pourtant pas trouvé, que je sache, d'autre traduction se rapprochant du sens, et adaptable au texte musical, que " Pitié rend sage ". — " Mitleid " " la compassion " contient la pitié, mais les deux termes ne sont pas synonymes. Le premier est infiniment plus large que l'autre. La pitié n'implique la douleur que comme représentation et la représentation est par essence anesthésique. — Si bien que la pitié prend le nom de prudence chez celui qui se l'applique à lui-même.

Mais la compassion qui est essentiellement généreuse, ne saurait être appliquée à soi même, puisqu'elle implique le partage d'une souffrance; la souffrance d'un autre, et de tous les autres, ressentie jusque dans la chair par suite d'une répercussion du moral sur le physique. Et, deux fois, au 1er et au 3me acte, Parsifal s'évanouit, ses forces matérielles brisées, à la seule pensée de la détresse humaine. Détresse fatale, invincible, que l'acceptation seule rachète, puisque du fait seul d'être né il quittait déjà Herzeleide, sa mère réelle certes, mais qu'il faut comprendre plus profondément aussi, d'un point de vue métaphysique. Détresse régénératrice aussi, puisqu'il lui faut avoir souffert la souffrance aperçue en Amfortas, avant de venir enfin offrir la communion salutaire dans les symboles réunis de la lance et du sang ; du sacrifice et de l'acceptation. Symboles à jamais sans valeur devant la seule intelligence et qui ne se donnent pénétrables qu'à la clairvoyance du cœur. " Pitié " n'est donc ici, en présence de la musique, que la meilleur traduction possible de " compassion " et ce meilleur possible reste incomplet. Ceci entendu " pitié rend sage " se rapproche de l'exactitude mais à la condition encore de comprendre qu'il s'agit ici de cette sagesse originelle jamais perdue (1) mais trop souvent enfouie

(1) .... doch bist du selbst zu ihm erkoren bleibt dir die Kunde unverloren. Cf. partition K. Klindworth page 64.

hélas ! sous les renaissantes ruines du réel et dont l'éveil miraculeux, lorsqu'il se produit, nous ramène, et nous penche contemplatifs, vers l'insondable mystère de la vie, offert déjà à notre pensée, dans la tétralogie sous la forme de Erda. Mais si le mot sage est pris au sens vulgaire, n'impliquant qu'une prudente soumission à des lois civiles ou à des dogmes religieux utilitairement admis, le spectateur se trouve placé en présence d'une irréductible antinomie.

Quoi de moins compatissant en effet que la sagesse pratique ? Et quoi aussi de moins pratiquement sage que la compassion ? Il la faut réduire pourtant cette antinomie, sous peine de ne pas pouvoir suivre du regard de l'âme Parsifal s'élevant jusqu'à l'idéale royauté, jusqu'à la divine possession par l'amour. Et nul ne la réduira jamais qu'en la dépassant pour voir les choses, sans défi à la raison, mais de plus haut que la raison. — En un mot : esthétiquement. — Qui donc sera capable de cet effort sans en être clairement sollicité par un texte disant et répétant le pourquoi du sanglot universel, capté par le génie pour être miraculeusement entendu jusqu'en nos pauvres âmes vulgaires.

En nous plaçant au point de vue musical, nous goûterons d'abord le plaisir de saluer M. Messager comme un maître entre tous. Maître aussi puissant à nous envelopper des inquiétantes magies du " Zauberschloss " qu'à répandre à flot de célestes lumières sur le saint Graal. L'honneur lui revient aussi d'avoir éveillé les filles superlativement fleurs aux grâces légères de la plus exquise coquetterie. Puisqu'il faut tout dire, nous ferons, à regret, le reproche à M. Messager de se trop plier aux dispositions particulières à quelques-uns des interprètes ; de ne pas contenir, d'une part, et rendre ainsi plus nobles encore les élans enthousiastes et contrits de M. Franz et de laisser d'autre part à Mlle Bréval le plaisir de se trop longuement entendre. Plaisir sans contredit suave et que nous regrettons d'autant plus de lui voir réserver à son plus proche entourage.

L'importance du drame méritait aussi que les rôles soient distribués en double, comme il se fait à Bayreuth, et comme il vient d'être fait du rôle de Kundry. Avec une voix éclatante nuancée à ravir, une diction nette, des gestes sobres mais saisissants, Mlle Demougeot nous a mis en présence d'un personnage de style impeccable. Il serait maintenant du plus haut intérêt d'entendre M. Van Dyck donner la réplique à Mlle Bréval. Le plus illustre interprète de *Parsifal* frappé en ce moment par des circonstances indépendantes de sa valeur et de sa volonté se trouve libre et ce pourrait pas nous refuser ce grand plaisir. Qui sait même si son exemple n'entraînerait pas la grande tragédienne à une articulation plus distincte. Par des interprétations diverses il serait donné au public, et cela importe avant tout, de mieux pouvoir mesurer la profondeur d'un drame assez puissant par lui-même pour être saisi indépendamment des concours individuels.

Sans nous arrêter pour cela à la scène des filles-fleurs il nous faut parler de la danse. Elargissons alors le terme comme l'entendait le poëte créateur et atteignons par là tout ce qui s'offre à la vue ; non seulement le geste, l'attitude, le regard, l'expression du visage, le rire, le sourire et les larmes, mais encore le costume, les accessoires, le décor et la lumière. Félicitons d'abord les interprètes, sans exceptions tous les interprètes, depuis les premiers jusqu'aux chevaliers et écuyers, du soin apporté dans l'étude et l'exécution des gestes, aussi du souci qu'ils semblent prendre de les perfectionner encore en écoutant les sollicitations de l'orchestre. Par contre peu ont l'audace de l'immobilité pourtant si puissamment expressive du drame intérieur et souvent commandée par la situation. Mme Caron nous a laissé de beaux exemples de ce genre dont le souvenir devrait rester présent.

La couleur générale, si impressionante à Bayreuth, des scènes finales du 1e et du 3me acte est gâtée ici par le rouge trop dur du manteau des chevaliers ; si toutefois ce mauvais effet n'est pas le résultat d'un éclairage moins habile. M. Franz et Melle Bréval ont aussi

inauguré des nouveautés. Pourquoi ? Mlle Bréval se prive de ses plus belles facultés en s'imposant les entraves d'une robe de bal et renonce ainsi à offrir l'éternel féminin à notre méditation pour ne plus soumettre qu'une question de mode au jugement de quelques toiletteuses. Le costume d'automobiliste de M. Franz n'a pas été non plus très bien compris je crois. Encore les Tea Gowns des filles-fleurs, comme la robe plus haut citée, ont dû être décalquées sur quelque prospectus de couturière en mal de création tapageuse.

Un seul mot sur les accessoires. La substitution d'un pauvre canard à la majestueuse blancheur du cygne est fâcheuse. Lorsque le malencontreux volatile fait son entrée éperdue l'orchestre a déjà, heureusement, saturé l'atmosphère de gravité, sinon de fâcheux éclats de rire seraient chaque fois à déplorer.

Quant aux décors nous ne ferons aussi que les effleurer. Avant de nous ouvrir le Montsalvat, par une brève réplique, " tu vois mon fils qu'ici le temps devient l'espace ", le poëte nous prévient que nous quittons la domaine limité des faits pour nous élever vers la sphère illimitée des sentiments, mais, en entrant dans le burg inaccessible à nos pas, toute illusion devient impossible. Les murs se dressent rigides, arrêtant les regards au dur éclat de couleurs agressives et tristes en même temps. Pourquoi ne pas avoir cherché l'effet saisissant, obtenu à Bayreuth, par l'éloignement de l'autel, sa hauteur et des voûtes de style indéfini s'enfonçant diluées de vague vers un lointain sans limite. Les autres décors ne sont pas plus heureux. Le lac dont il est tant question au premier acte n'a été deviné que par quelques rares privilégiés. " Ce qui peut être montré ne doit pas seulement être dit " est pourtant un axiome wagnérien qu'il eut été bon de mettre en pratique. Au 3e acte la transformation de la hutte fleurie des vertus de Gurnemanz en une paillotte de nègre congolais n'a pas été mieux goûtée, je crois, que le canard, dont l'engagement ne sera pas renouvelé, j'espère. Le maniement de la lumière est malheureusement trop inhabile pour ne pas gâter en partie l'effet du jardin enchanté qui, sans cela, répondrait en tout point à la situation, surtout si les changements qui précèdent et suivent étaient un peu plus faciles.

La mission du critique est d'appeler l'attention sur les inévitables erreurs de façon à permettre au spectateur de les éluder pour réserver sa pensée à l'idée morale proposée. Je l'ai fait sans en avoir heureusement de graves à désigner et, si la représentation de Parsifal n'est pas parfaite, elle mérite cependant notre reconnaissance à ceux qui en ont assumé la charge au milieu d'innombrables difficultés.

Et maintenant quel sera l'effet produit ici par l'incomparable chef-d'œuvre ? " Il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre " comme l'a dit M. Vuillermoz que je remplace bien mal ici, " mais d'une cérémonie religieuse " Et quelle cérémonie religieuse ! Jamais plus puissant appel au cœur humain, au mystère de notre âme n'avait retenti. De telles choses ne peuvent certes pas être entendues par les snobs enchaînés par une paresseuse vanité aux déprimantes jacasseries mondaines ni par les habitués des lieux consacrés aux vulgarités du Bridge ou du Tango. Ce n'est pas la France heureusement que je désigne ainsi, ce n'est même qu'une partie, trop grande encore, mais faible du public parisien. Mais dans ce Paris si beau, si brave et si troublant ne sommes nous pas tous esclaves de trompeuses lumières ? Tous plus ou moins brûlés des mauvaises fièvres du luxe et du plaisir facile ? N'avons nous pas, pour la plupart, dilapidé entièrement les richesses du cœur qu'il nous faudrait posséder encore, au moins en partie, pour comprendre Amfortas s'écriant. " Ah ! se peut-il que personne ne mesure l'effroyable ravage de mon âme en présence de ce qui enchante la naïve foi des purs. Ma blessure, l'infernal tourment du désir indompté ne serait rien ! mais moi ! Pêcheur exécrable ! Il me faut régner sur vous, appeler la grâce sur votre pureté. Et lorsque au pied de l'Autel, extasié jusqu'à la souffrance, la joie du sacrifice accepté vient s'offrir en délice à ma pensée, je sens encore le

flot de mon sang impur rouler dans mes veines, prêt à s'élancer, rompant les digues d'un impuissant repentir, pour se répandre dans un monde, a jamais alors! Corrompu de ma corruption." Cependant le roi pêcheur rongé dans le présent, terrifié de l'avenir s'incline à l'appel répété du passé, et dans l'obscurité répandue progressive, le Saint Graal va s'enflammer, resplendir. L'âme du pénitent s'éclaire ainsi d'être scrutée par sa contrition et, par le miracle de l'art, se laisse offrir visible à nos regards.

Tristan heurté au monde des formes vacillantes ne pouvait espérer qu'en la mort pour les abolir et en même temps dissoudre ses illusions. Amfortas est aussi un vain esclave du jour mais il a eu la sainte vision du salut par la consécration des puissances du désir aux fins glorieuses de l'amour. Tous nous la portons en nous ensevelie, cette vision, et si notre pensée l'atteint, aux rares instants des bienheureuses résurrections de notre enfance préalable au désir cruel, ce n'est que pour la voir aussitôt pâlir, s'effacer et pour retomber alors épuisée comme Amfortas, laissant Kundry subir à jamais l'esclavage d'exécrables sortilèges. Ah! pleurez Kundry éternelle ! l'invisible idéal à jamais vous échappe mais pleurez et vous en apercevrez les lointaines et insaisissables splendeurs à travers vos larmes. De Parsifal il vous reste plus qu'un souvenir, à votre front saigne désormais la blessure sacrée que le baptême de Bayreuth rénove, puisque maintenant vous pressentez au moins le mystère du Graal, puisque vous voilà affranchie des vaines formules et des cultes idolâtres allez! faites la longue route qui mérite ce baptême et vous verrez, nobles femmes de France ! Le Graal ne sera plus jamais recouvert, l'idée chrétienne toujours présente vous guidant, vous vous efforcerez désormais à la rédemption de votre rédempteur. [1] — Grâces soient rendues ! !

Si la direction de l'Opéra n'a pu atteindre à l'impossible perfection, tout ce qui était possible ici a au moins été largement fait. Cela suffit pour que les voies du sanctuaire nous soient lumineusement tracées.

A bientôt alors, sur le Heilige Hügel.

H. Fitz-James.

A propos de la grève des Tziganes

Par une singulière coïncidence, au moment même où s'imprimait mon article sur les syndicats de musiciens [2] une grève générale des orchestres dits "tziganes" éclatait à Montmartre. Si une grève n'avait pas, le plus souvent, tant de douloureux *à-côtés*, je serais tenté de me réjouir d'un incident qui remet la question en pleine actualité. Personne n'ignore, je pense, que les "tziganes" de nos établissements de nuit, sont, pour la plupart, d'excellents musiciens parisiens que les hasards de la profession ont poussés à revêtir la tunique à brandebourgs des Hongrois et des Roumains. Ce sont, pour le plus grand nombre, de fort habiles musiciens d'orchestre, et certains d'entre eux sont gens de talent. On se demandera quelles raisons ont pu les déterminer à faire un pareil métier : l'explication est fort simple et je n'aurais pas besoin d'y revenir aujourd'hui si un petit accident (deux pages égarées dans le trajet entre les bureaux et l'imprimerie de la S. I. M.) n'avaient enlevé à mon précédent article quelques

[1] PARSIFAL : Nicht soll der mehr verschlossen sein : enthullet den Gral, œffnet den Schrein ! ALLE : Höchsten Heiles Wunder : Erlösung dem Erloser !

[2] N° du 1er Janvier.

précisions sur la situation matérielle des musiciens d'orchestre avant la fondation de leur syndicat.

1° Il y a eu ces 20 dernières années, un tel afflux de musiciens à Paris que le nombre des chômeurs, en certaines saisons, dépasse celui des musiciens employés.

2° Les théâtres de musique pure, ou les orchestres symphoniques, n'emploient pas le 1/10 de l'effectif total des musiciens parisiens.

3° Il n'existe *pas un* seul établissement à Paris donnant à son personnel une somme de travail annuel suffisante pour occuper son activité, et un salaire assez rémunérateur pour le faire vivre.

En conséquence les musiciens, dans leur grande majorité, sont contraints d'exercer leur profession n'importe où et n'importe comment. Ils doivent surtout cumuler le plus d'emplois possible, jouer la meilleure et la pire musique, courir sans relâche aux quatre coins de Paris. Ceux qui jouent d'un instrument privilégié tel que le violon ou le piano ont la ressource — bien aléatoire — du professorat. Les autres, les gros instruments, les cuivres, notamment, seraient-ils dans leur spécialité des Paganini ou des Rubinstein, n'arrivent à boucler leur budget qu'en acceptant en bloc toutes les besognes : enregistrement de disques de phonographes, bals de nuit, etc. etc. Et tout cela sans aucune certitude de durée. C'est une honte pour l'organisation de la musique à Paris que durant de longues années, certains solistes de nos grandes associations symphoniques aient dû affronter les responsabilités de leur concert du Dimanche après avoir *soufflé* des valses et des quadrilles de dix heures du soir à six heures du matin dans les bals à grand orchestre du *Grand Hôtel* et du *Continental* et ceci pour un salaire misérable.

Car ce métier qui nécessite de nombreux frais de déplacement et de *tenue* et comporte tous les risques des professions dites *libérales*, s'il n'exige pas une grande dépense de talent, demande au moins un certain effort physique. Sait-on combien les musiciens de théâtres étaient payés avant la grève de 1902 ? A l'Opéra, on trouvait encore des emplois à 1500 fr. par an. Il y avait à l'Opéra-Comique des premiers violons à 135 fr. par mois. Dans les théâtres et music-halls les appointements allaient de 150 fr. (pour les solistes) à 12c, 100 et jusqu'à 75 fr. par mois ! Et, si les matinées étaient payées à part (souvent à 1/2 tarif), toutes les répétitions, — même celles de nuit, après le spectacle ! — étaient dues gratuitement aux directeurs. Bref, de sérieuses statistiques l'ont prouvé, le salaire moyen d'un musicien évoluait entre 2 fr. et 4 fr. 50 par service. Et l'on s'étonne que ces gens là se soient mis au rang des prolétaires et employé leurs moyens d'action pour améliorer leur sort !

Je n'ai suivi que de loin la grève des *tziganes* et ce sont les journaux qui m'apprennent aujourd'hui la fin du conflit — à leur avantage, paraît-il. Jusqu'ici l'action syndicale avait eu peu de prise sur eux : ils tiraient le plus clair de leurs ressources du produit des quêtes et le gouvernement a interdit les quêtes. Il y aurait long à écrire là-dessus et la place m'est mesurée. Les chefs d'établissement de nuit devront donc payer directement leurs musiciens : les *violon-solo* toucheront désormais 13 fr. par nuit et les autres 10 fr. Ils joueront de minuit à 5 heures du matin, mais ils auront droit à *une* minute de repos entre les morceaux. Vous avez bien lu : *une minute entière !!* Allons ! ce sont d'heureux gaillards....

Louis Fleury.



A travers la quinzaine

Les vastes nefs des cathédrales dont les colonnes s'élancent en un fusèlement vertigineux et les voussures plus modestes des chapelles aux humbles piliers viennent de ressusciter pour nous ces lieux d'asile qu'étaient au moyen-âge les basiliques. Là se réfugia, l'espace de quelques soirs, la Musique momentanément abandonnée par les virtuoses. Chaque église, pour la mieux accueillir, s'était parée de ses plus fines dentelles de pierre, avait poudré sa toiture de frimas à la façon d'une chevelure de noble dame ou d'aïeule et, resplendissant de tout l'éclat des cierges, faisant rougeoyer ses vitraux, brasiller ses verrières, dans la frigidité limpide de la belle nuit d'hiver.

Maîtres de chapelle et organistes rivalisèrent d'activité et l'ordonnance de ces solennités vint témoigner de leur culture, de leur goût, parfois aussi de regrettables préférences subies ou volontaires. La musique sacrée déroula son ampleur sereine ; la religiosité fade ou équivoque ne mit aucune pudeur à étaler complaisamment ses pages de médiocre et fausse musicalité ; enfin, dans la plupart des temples, retentirent ces chants d'allégresse, ces vieux Noëls dont la naïveté et la candeur n'ont point cessé de nous paraître attendrissantes. A Saint-Eustache, MM. Raugel et Joseph Bonnet magnifièrent Bach, Corelli, Schütz, Lotti, R. de Lassus, Vittoria, Palestrina, Liszt et César Franck. Le *Psaume CL* du "Pater Seraphicus" résonna aussi à Sainte-Clotilde, sur ces mêmes orgues qui tant de fois se montrèrent les dociles confidentes de son angélique inspiration et qui sont actuellement tenues par M. Tournemire. De Franck encore, la *Messe Solennelle* exécutée sous les auspices de M. Gigout à Saint-Augustin. Par les soins de MM. Marc de Ranse et Joseph Boulnois, Saint-Louis d'Antin vit la ferveur franckiste se mélanger d'attique pureté fauréenne avec le *Tu es Petrus* et le *Tantum Ergo* qui furent également chantés à la Madeleine où M. Gabriel Fauré avait été le prédécesseur de M. Dallier. Et c'est par des œuvres religieuses de choix que M. Alfred Marichelle à Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, M. Tricon à Saint-Honoré d'Eylau, parmi bien d'autres, célébrèrent les fêtes de la Nativité.

En dehors de la musique appropriée aux cérémonies rituelles, *L'Enfance du Christ* est vraiment de circonstance quand approche Noël. La société "Le Gratin" voulant glorifier le cent-dixième anniversaire du maître dauphinois consacra à cet ouvrage la presque totalité de son **Festival Berlioz.** Cette audition intégrale, donnée dans la Salle du Conservatoire avec des solistes d'un talent éprouvé, un orchestre et des chœurs bien disciplinés, fut extrêmement réussie. Comme plus tard Wagner, écrivant dans sa vieillesse les aventures du chaste et fol Parsifal, Berlioz avait renoncé en pleine maturité à ses habituelles et volcaniques ardeurs pour peindre ce tableau biblique. L'homme des passions tumultueuses et des frénétiques déchaînements instrumentaux sut trouver ici des couleurs atténuées et des accents d'une simplicité émouvante. Si la fraîcheur de certaines pages nous semble un peu fanée aujourd'hui, combien

— et *La Fuite en Egypte* en particulier — ont conservé intacts leur poésie et leur parfum. Mme Auguez de Montalant, MM. Jan Reder et Georges Mary en exprimèrent avec piété le charme d'idylle et la grandeur mystique. Quant à M. Coulomb, le Récitant, il y a plaisir à insister sur ses très remarquables qualités de musicien. Un ténor à la voix bien timbrée qui déchiffre impeccablement toute musique est une exception, même à notre époque. Les difficultés d'une déclamation lyrique aux intonations redoutables devraient pourtant nous valoir en plus grand nombre des chanteurs rompus aux modulations intensives. Malgré que les mélodies de Berlioz n'en demandassent pas tant, M. Coulomb y apporta une sûreté vocale, un goût d'interprétation et un style qui furent unanimement appréciés. Cette soirée marqua en outre les débuts à Paris d'un jeune chef d'orchestre. M. Henri Morin, chef de l'Association Nantaise des Grands Concerts, est considéré à Nantes comme un kapellmeister d'avenir. L'exécution, sous sa baguette, de *L'Enfance du Christ*, de la Marche Hongroise de *La Damnation de Faust*, des ouvertures de *Benvenuto* et — celle-ci surtout — du *Carnaval Romain*, nous prouvèrent qu'il possède cette précision à la fois souple et ferme, réfléchie et impulsive, seule capable de diriger des masses et d'obtenir d'elles une interprétation juste, nuancée, vivante.

Au milieu de ces manifestations où la religion le disputait à l'art, la **Schola Cantorum** est venu mettre un rappel de la pompe théatrale. Son second concert mensuel était en effet consacré à *La Musique de Scène*. L'on sait que c'est là un genre assez récent encore qu'il dérive du ballet et de la pantomime. La musique de scène proprement dite ne remonte guère au delà du siècle dernier. Elle se propose de créer autour d'un drame une atmosphère musicale qui en accompagne les péripéties, en commente les situations et elle emprunte ses effets tantôt à la symphonie, tantôt à l'opéra. Sans doute le programme d'une seule séance n'aurait pu contenir tout ce qui a été produit d'intéressant dans cette branche. Il est tout de même permis de déplorer que n'y aient pas trouvé place *Le Songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn ni le *Manfred* de Schumann. Plus significatifs encore eussent été *Les Erinnyes* de Massenet, le *Shylock* de M. Gabriel Fauré et *Le Martyre de Saint-Sébastien* de M. Claude Debussy. Cette dernière partition, en opposant son esprit délibérément novateur aux formes plus classiques des ouvrages antérieurs, n'aurait pas manqué de constituer un contraste amusant et un enseignement précieux.

Mais, si un intérêt historique ou un caractère instructif ne ressortaient pas de leur groupement, les œuvres choisies se présentaient du moins avec tout le mérite de vertus depuis longtemps reconnues. La musique d'*Egmont*, écrite pour la tragédie de Gœthe, ne rappelle que de fort loin le Beethoven des *Symphonies*. De nombreuses formules remplissent quelques-uns des fragments entendus ce soir-là. Toutefois, la dramatique *Ouverture*, souvent inscrite à nos grands concerts dominicaux, et *La Mort de Clärchen* — douce agonie de jeune fille, lueur de lampe qui vacille et s'éteint avec les dernières notes des cors — sont d'une hauteur d'expression humaine et frémissante. Après les sombres évènements qui ensanglantèrent les Pays-Bas espagnols, voici notre Provence et son ciel adorable. L'Arlésienne, c'est le soleil des plaines de la Crau, la senteur des bois d'olivets, la séduction divine d'une nature et d'une race belles entre toutes. Populaire aujourd'hui, l'œuvre de Bizet demeurera sûrement le type le plus achevé de la musique de scène au dix-neuvième siècle. *Pêcheur d'Islande*, représenté en 1892, se rapproche de certaines pages du *Pays*. La rumeur monotone de la mer islandaise et son horizon gris et bas ont trouvé en M. Guy-Ropartz le musicien qui en traduisit le mieux la sévère beauté. Du prélude du troisième acte, *La Mer d'Islande*, déferle une âpre, grandiose, impressionnante gravité. Le tempérament de M. Guy-Ropartz est plus à l'aise dans ces descriptions que dans les *Danses*, lesquelles manquent un peu d'éclat et de variété orchestrale. M. Vincent d'Indy, au contraire, excelle à vivifier ces rythmes populaires, à leur donner la saveur et le pittoresque et le coloris instrumental qu'ils réclament. La *Pantomime* qui ouvre

le premier acte de *Médée* et accompagne l'entrée du cortège de Créon et de Creuse est à ce point de vue caractéristique, tandis que *Le Triomphe auroral* termine la tragédie de Catulle Mendès en une superbe apothéose sonore. Sous la direction sobre et attentive de M. Marcel Labey, l'orchestre de la Schola tint sans faiblir le premier rôle. Grâce à sa nerveuse compréhension et à l'ardente chaleur qu'il communiqua à toute cette musique de scène, nous ne nous aperçûmes pas trop que la scène resta vide.

Jean Poueigh.



Les Sociétés



Concerts Barrau

Pour effacer sans doute le fâcheux souvenir du festival italien du 18 décembre et terminer l'année en beauté, les deux derniers concerts Barrau faisaient une large part à plusieurs des meilleurs musiciens contemporains.

La séance du 27 décembre nous permit d'applaudir Mlle Guller dans l'*Evocation* voluptueuse et nostalgique d'Albeniz, dans l'éblouissant *Islamey* de Balakiref, et le *Jardin du vieux sérail d'Andrinople* de Blanchet. Mlle Lapeyrette chanta de très intéressantes mélodies de Paul Vidal parmi lesquelles il faut signaler *Retraite*, *Sous-bois* et *Aubade*. La première de ces *Trois Chansons de Shakespeare*, tirée ou inspirée, selon toute probabilité, du folklore d'Ecosse, possède toute la grâce svelte et exquisement surannée des vieux chants gaéliques, tendres et capricieux, ingénus et fantasques. L'accompagnement de ces trois lieds shakespeariens, confié à un orchestre à cordes et au piano, accentue leurs qualités par sa richesse sonore et son charme harmonique.

Le mercredi 31 décembre, nous entendîmes M. Ed. Clément dont l'admirable voix et l'art consommé firent merveille dans l'*Absence* de Berlioz, l'*Epithalame* de *Déjanire* de St Saëns, l'*Air des Oiseaux* de Georges Hue et surtout dans le *Clair de Lune* et l'*Adieu* de Fauré.

Différents morceaux de piano complétaient ce programme, le plus intéressant peut-être que nous eussent offert depuis longtemps les Concerts-Barrau — pour le dernier jour de l'année. — Sans parler de la sonate *Clair de Lune* de Beethoven sur laquelle tout a été dit depuis longtemps, et sans insister sur la perfection coutumière apportée par Risler à son exécution, il convient de mentionner la *Danse espagnole* — assez peu saillante — de Granados et la *Bourrée fantasque* de Chabrier ; enfin une autre *Bourrée*, non moins fantasque en un genre différent, que Saint-Saëns écrivit pour la main gauche seule. Ainsi Risler tint sans doute à nous montrer — (en était-il besoin ?) — que sa main gauche n'ignorait rien des prouesses de sa main droite. Le public transporté par cette découverte pourtant prévue, fit à la bourrée et à son interprète une longue ovation.

PAUL LADMIRAULT.

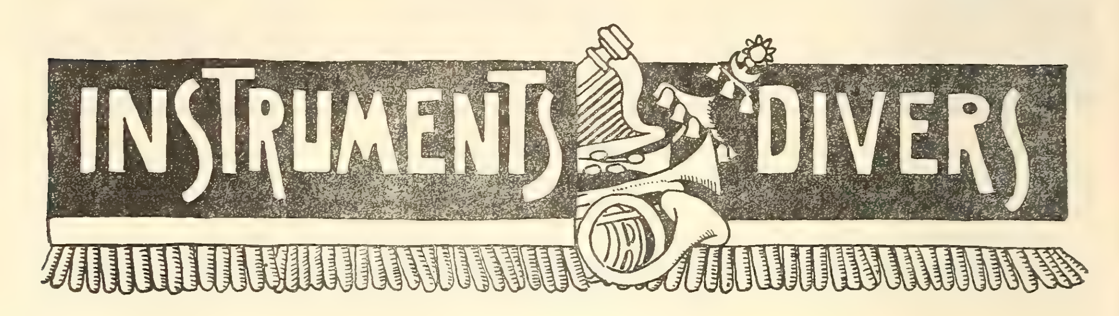
U. F. P. C.

Les *deux à trois musicaux* de l' " Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique " développent cette saison un programme, dont le côté historique n'est pas le seul agrément. Consacrées à l'Ecole Allemande, les trois premières séances ont présenté un intérêt croissant. Les *Classiques Allemands* faisaient les frais de la matinée du 8 décembre. Bach, Haydn, Haendel, Beethoven et Weber y étaient représentés par des sonates, airs ou concertos à travers lesquels on regrette d'apercevoir parfois le bout de l'oreille de l'arrangeur, qu'il se nomme Friedmann-Bach ou Bach-Saint-Saëns. Weber, qui usurpait là semble-t-il la place du divin

Mozart, était tout indiqué pour figurer le 22 décembre, dans les *Romantiques Allemands* à côté de Schubert, Schumann et Chopin. Mais ici Brahms aurait dû s'abstenir. Sa part était d'ailleurs fort belle le 5 janvier, dans les *Modernes Allemands* où il voisinait avec Hugo Wolf, Klengel, Max Bruch, Hildach, Richard Strauss et Wagner.

Riche en talents féminins, l'U. F. P. C. n'avait que l'embarras du choix pour l'interprétation de ces œuvres, se firent donc applaudir MM^mes Astruc, de Viville, Bonis-Billard, Léninger-Devriès, M^elles Cartier, Pleiffer, Chastel, Moulinet, Dauly, Caffaret, Molica, René, Lewinsohn et MM^elles Bonnard et Dœrken qui méritent toutes deux une mention particulière pour avoir chanté en allemand.

J. Renard.



Nos virtuoses respectent scrupuleusement la trêve. Aussi, dilettantes et amateurs n'auront en cette quinzaine que bien peu de friandises à grignoter. Quelques-unes cependant sortent de chez le confiseur en renom et l'emportent par la qualité.

Voici à la salle Gaveau, M. **Maurice Dumesnil** et son premier récital de piano. *Trois Pièces* de Scarlatti, *Præludium et Fuga* de Bach, *Thème et Variations* de Chevillard affirmèrent tour à tour sa finesse et sa puissance et sa recherche des sonorités robustes ou délicatement atténuées. Il triompha encore dans *La Campanella* de Liszt et ne put se dérober aux acclamations qu'en se rasseyant encore devant le clavier.

Succès également considérable pour les deux séances de Sonates données par le grand violoniste **J. Boucherit** avec le précieux concours de M. **Goldschmidt**, un des meilleurs dompteurs d'Erard que nous possédions. La *Sonate à Kreutzer* de Beethoven et la *Sonate* de Franck furent rendues avec ampleur et émotion. Mais Mozart convient tout particulièrement au talent de ces deux artistes. M. Boucherit surtout a dérobé le secret de cette musique. Il excelle à en exprimer l'intime sentiment, à lui donner tout son charme simple et son exquise signification.

Salle Malakoff, les Concerts-Rouge continuent leurs soirées de gala. On y fête successivement l'admirable talent de Mme Frédéric Boyer dans l'*Enfant Prodigue* de Debussy, les qualités artistiques si rares de Mme Marcella Doria dans l'*Enfance du Christ* et on applaudit une parfaite interprétation de *Parsifal* par MM^mes Henriquez et Arcos, MM. Snell et Chanoine-Davranches.

La matinée avec orchestre donnée par M. **Jemain** au Théâtre Fémina fit applaudir sa *Sonate* pour piano et violon, des mélodies et une pièce pour orchestre *Nuit de Printemps* qui fut bissée. Ces œuvres aimables reçurent l'accueil le plus sympathique. Excellente soirée également au **Triolet**. De chaleureux applaudissements saluèrent l'orchestre et son chef, M. R. Lesens après une exécution consciencieuse et brillante de pages de Beethoven et Mendelssohn. Enfin le **Double Quintette** se dépensa sans compter dans les *Quintettes* de Dubois et de Magnard qui pour n'être pas doubles n'en sont pas moins copieux.



L'Homme de la Cinquième

Le thème principal de la 5e symphonie a été inspiré à Beethoven par un importun qui frappait à sa porte.

(La Légende).

Monsieur de Beethoven... Pardon si jusqu'aux cieux
Je viens troubler votre génie.
Me remettez-vous ? Je suis le monsieur
De la cinquième symphonie.
Mais oui, voyons ? Vous savez bien !
Quelqu'un frappait à votre porte :
" Pan ! Pan ! Pan ! Pan ! " Ce simple bruit, ce rien,
Vous vient suggérer des cohortes
De sons, de rythmes musicaux,
Roule dans votre tête un torrent d'harmonie
Dont retentissent les échos...
Ah ! Vous en aviez, du génie !
Y êtes-vous, Monsieur de Beethoven ? C'est moi
Qui vins frapper, par ce beau soir, à votre porte.
Comme j'étais tremblant d'émoi !
Ce que je désirais ? Qu'importe ?
J'étais, de mon vivant, laitier
— Il n'y a pas de sot métier !
Pour m'en cacher, mon âme est bien trop franche ! —
Et je venais voir, s'il-vous-plaît,
Combien, le lendemain dimanche,
Il vous faudrait porter de lait.
J'envoyais mes garçons, d'ordinaire, à la vente,
Mon affaire étant conséquente,
Mais vous, je désirais vous voir.
" Monsieur de Beethoven, disais-je, ce grand homme,
Est mon client ! " Alors, chacun voulait savoir :
" Comment est-il ? " Moi, je ne savais pas, en somme.
Aussi m'étais-je résolu
A vous aller trouver, sans plus
De façons. Et c'est de la sorte
Que j'ai frappé — Pan ! Pan ! Pan ! Pan ! — à votre porte.
"Pan ! Pan ! Pan ! Pan ! " D'abord, on ne me répond pas.
Moi, comme de juste, j'insiste :
Je savais que le grand artiste
Etait dans sa chambre, à deux pas.
Vous m'excusez d'avoir insisté, n'est-ce pas ?
Tout-à-coup, ô merveille !
J'entends vibrer à mon oreille
Les plus magnifiques accords
Du monde. Seigneur Dieu ! Je les entends encor !
Puis, plus rien, Fini le prodige.
" Il joue : il est donc là, me dis-je. "
Et sur votre seuil me campant,
Je reprends mon : " Pan ! Pan ! Pan ! Pan !
Derechef, le piano sous votre main résonne.
Autrement, pour sûr, j'aurais cru
Qu'il n'y avait personne,
Mais il n'était pas incongru,
Monsieur de Beethoven, de refrapper, je pense,
Et je n'ai rien fait d'impoli,
Puisque ces accords, si jolis !
Etaient un aveu de présence.
Je refrappai donc. De nouveau,
La phrase que votre cerveau
Dans son génie immense enfante
Retentit, triomphante !
A la fin, je me dis : " Non, je dois le gêner ! "
Et discrètement, je m'apprête,
Sans bruit, à m'éloigner.
Alors, j'entends un cri : " Arrête ! "
Et votre porte s'ouvre, et vous y paraissez !
Et voilà que vous m'adressez
La parole ! Quelle minute !
Et vous me dites : " Triple brute,
Veux-tu bien reprendre ce bruit ! "
Et d'un grand geste — vlan ! — vous refermez la porte.
Fier de vous obéir, je remonte, de sorte
Que j'ai frappé — Pan ! Pan ! Pan ! Pan ! — toute la nuit...

Toute la nuit, ou presque, enfin, car à l'aurore,
Je me trouvai, rouvrant un œil,
Assis, Monsieur, sur votre seuil,
Et vous, vous composiez encore,
Ainsi, mon bonheur fut complet.
Hélas ! Je suis parti quand même.
Que voulez-vous ? Il le fallait,
Car c'était l'heure, où, de mon lait,
Chaque matin, j'ôtais la crême...

Voilà, voilà ! Je suis votre humble serviteur,
Monsieur de Beethoven. Mais je tenais à faire
Connaissance avec vous, car enfin, sur la terre,
Nous fûmes quasiment des collaborateurs...
Vous vous taisez, songeant au passé que j'évoque !
Non ? Vous me parlerez ? Enfin ! Sublime jour !

— " Mon bon ami, veux-tu m'écrire ton discours :
Je n'en ai pas compris, comme on dit, une broque,
Car je suis terriblement sourd... "

Maurice Desclers

Province

NANCY. — La musique de chambre est révélée aux nancéens par les quatuors de MM. Hekking et F. Pollain. Ces deux phalanges musicales nous permettent chaque année d'apprécier en quatre séances la réelle valeur et l'homogénéité parfaite de leurs manifestations musicales. Pour cette fois, c'est la deuxième séance de M. Hekking que nous avons à signaler. Un pianiste, M. Johnny Aubert, préta son concours, et exécuta avec fougue et une très juste compréhension la " grande Fantaisie " de Chopin. M. Hekking et Mme Vallin-Hekking furent également très applaudis le premier dans la noble sonate de M. Fauré pour violon et piano, le seconde dans diverses mélodies de Debussy et Moussorgski.

Au Conservatoire les troisième et quatrième concerts de l'abonnement pourront compter parmi les meilleurs de la saison. Le programme du troisième était superbement composé : " A la musique ", de Chabrier, une importante partie de " L'Etranger " de M. d'Indy, et enfin " Prélude et Mort d'Yseult " de Wagner furent interprétés par Melle Demougeot et M. Delmas avec la perfection qui classe ces deux artistes parmi les maîtres incontestés du chant. Et l'on reconnut, une fois encore, que le public nancéen, réputé si froid, sait manifester son enthousiasme lorsqu'il y a lieu. Le quatrième concert comportait une 1e audition : la première partie des " Evocations " de M. A. Roussel. Cette page richement colorée, et remarquablement écrite fut fort bien accueillie par notre public. Ce dernier ne ménagea point ses applaudissements à M. Bédetti, violoncelliste, qui interpréta la classique suite en do de J. S. Bach, et réusit à nous émouvoir profondément dans l'andante du Concerto de Schumann.

Nous ne pouvons passer sous silence la très belle messe de Ste Cécile donnée par l'Orchestre du Conservatoire à la Basilique St Epire. Au programme le Morceau Symphonique de Rédemption, *Panis Angelicus*, de Franck, et un Aria, pour violoncelle, d'Antonio Lotti, que M. Fernand Pollain exécuta avec son talent habituel.

André Lévy.

MARSEILLE. — L'Opéra de Paris a fait couvrir d'affiches les murs de notre ville pour annoncer qu'il avait monté *Parsifal* ; nous nous en réjouissons pour lui. *Parsifal* sera donné pareillement à Marseille dans le milieu de Janvier, ainsi que vous l'indiquait ma dernière correspondance. Mais notre Opéra Municipal n'a pas cru, pour cela, devoir faire suivre cette nouvelle jusques dans la capitale. En attendant, et après les représentation du *Crépuscule des Dieux* données il y a quelques semaines, c'est la *Fille de Mme Angot* qui tient l'affiche. M. l'Adjoint aux Beaux-Arts a bien fait entendre quelques protestations : mais la partition de Lecocq étant un " opéra-comique ", pouvait, à ce titre et aux termes du Cahier des charges, figurer au répertoire de notre première scène.

Aux Concerts classiques, la *Damnation de Faust*, a été exécutée deux dimanches de suite devant deux salles combles, avec Mme Jacques Isnardon, MM. Lapelletrie, de la Crux-Froelich et Léon Roure : à la 2e audition, M. Froelich, engagé ailleurs, fut remplacé par M. Carbelly. Chacun des interprètes, à commencer par M. le chef Hasselmans, les solistes, l'orchestre et les chœurs méritent de très réels éloges. Malheureusement, et en dépit des grandes beautés de l'ouvrage, le temps accomplit son œuvre en accusant davantage les défauts de la partition.

Comme soliste, nous avons applaudi M. Gérard Hekking, violoncelliste. Pour le 1er Janvier, M. de Aceves présenta aux Concerts classiques, un Pianola. Pianola joua, seul, un *nocturne* de Chopin ; puis il exécuta avec accompagnement d'orchestre, le *concerto* en *La min.* de Grieg, et il accompagna à son tour Melle Geneviève Vix dans diverses mélodies. Le Pianola est un instrument à coup sûr extraordinaire et que des célébrités artistiques ont vanté tour à tour.

Mais c'est singulier le besoin que l'on éprouve, au sortir d'une de ces auditions, d'entendre jouer d'un vrai piano et avec quelques fausses notes.

A mentionner, dans le domaine de la musique de chambre : le quatuor Lautier (23e année) ; — le trio Polleri, Alberti et G. Messerer ; — deux récitals de piano, l'un par Mlle Lucy Gibault l'autre par M. André Chevillion ; — concert de M. et Mme Pellanc et de M. Pierre Samazeuilh ; audition par Mlle Germaine Montel avec le concours de Mmes Groslier et Suzanne Lévy.

HENRI DE VAUPLANE.

BORDEAUX. — La saison des Concerts symphoniques a été inaugurée, cette année par H. Büsser, qui dirigea l'Orchestre de la Société de Sainte-Cécile.

Le distingué chef de l'Opéra, nous fit entendre au premier concert, la belle symphonie de Franck, et le délicieux tableau musical de Debussy "*Le Printemps*". Yvonne Gall, la gracieuse pensionnaire de l'Opéra, interpréta avec beaucoup de talent "*la Mort d'Isolde*" et différentes pièces de chant très bien écrites par Monsieur Büsser.

Au deuxième et troisième Concert, la baguette change de main et le maître Philippe Gaubert, qui dirige l'orchestre, nous donne une magnifique interprétation de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven, et de l'*Entracte symphonique* de Rédemption.

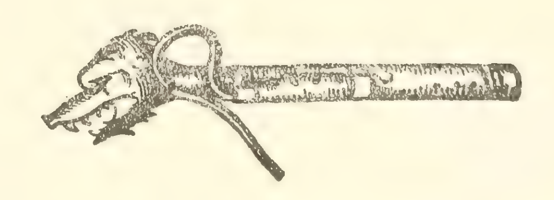
Les *Murmures de la Forêt*, qui eurent les honneurs du bis, et une pièce d'orchestre, dont il est l'auteur et qui fut chaleureusement accueillie, firent apprécier le talent du compositeur, aussi bien que la maîtrise du jeune chef d'orchestre. Le violoniste A. Geloso, nous donna une interprétation chaude et colorée de la *Symphonie Espagnole* de Lalo, beau succès pour notre compatriote.

Entre temps l'organiste Joseph Bonnet, qui est aussi bordelais, se fit entendre dans *Prélude et Fugue*, de Bach, deux chorals du même, et les *Trois Chorals* de César Franck, inutile de dire l'accueil chaleureux que l'on fit au célèbre artiste.

A son tour la cantatrice Litvinne, nous donna intégralement "Les Amours du Poète" de Schumann, avec la version française dont elle est l'auteur. La grande artiste reçut un magnifique accueil, qui fut du reste partagé par la pianiste Mme Gentil Depecker et le violoniste Ch. Arthur. Madame Gentil Depecker avait déjà été applaudie, au 3e Concert de Sainte-Cécile dans le *Concerto* en la majeur de Mozart.

Au dernier moment j'apprends la nomination comme Directeur, pour trois années, de notre Opéra Municipal, de M. Stuart, régisseur général du Grand Opéra National. Le passé de M. Stuart, comme metteur en scène et comme administrateur, est un sûr garant de l'accueil sympathique que lui réserve le public bordelais ; surtout si notre nouveau Directeur s'entoure de collaborateurs dévoués et compétents au point de vue artistique et d'un orchestre savant et homogène, comme on peut le trouver à Bordeaux, ce dont nous avons été privés depuis longtemps.

VALENTIN GENDREU.



Belgique

" Timeo Danaos, et dona ferentes "

Je crains les Grecs, même quand ils apportent des présents ! Je l'avais évoqué, ce sentiment, vieux comme le monde, ma foi, en annonçant que le *Théâtre de la Monnaie* promettait pour la saison que nous voyons, le ballet d'A. de Boeck : *La Phalène.* (Les poètes français disent *le Phalène*, mais j'avoue ma préférence pour le féminin, en raison même de la couleur " féminine " de l'assonance.) Dieu veuille, songions-nous, que cette fiche de consolation offerte aux compositeurs belges, ne se perde d'ici fin d'exercice! Hélas, elle ne s'est point perdue, et l'on n'a pas manqué l'occasion de justifier, par cette présentation, l'ostracisme dont sont frappés nos musiciens sur notre première scène. M. de Boeck, d'autre part, ne pourrait plus répondre à notre Enquête : " Nos compositeurs nationaux ouvrent *difficilement* les portes des théâtres... Ils sont abandonnés à eux-mêmes, sans ressources, sans appui, partant dans l'impossibilité de présenter leurs ouvrages au public. La cour, la ville de Bruxelles, (peut-être la province) donnent des subsides par trop considérables, nous en convenons, au *Théâtre de la Monnaie.* Serait-ce trop de demander à la cour, à la ville, à la province, d'insister auprès de ces MM. — les directeurs — pour que pour l'argent *belge* que nous donnons, ils nous prennent un peu de notre marchandise " etc...

Auguste De Boeck jouit, chez nous, d'une consécration à peu près égale à celle de Paul Gilson. Plusieurs critiques virent même en lui le plus représentatif, le plus " caractéristique " des musiciens flamands. Ses œuvres, nombreuses, dans tous les genres, exécutées et éditées, se sont répandues plus que toutes autres, grâce à l'inspiration franchement et sainement — bellement aussi, je l'entends — " populaire ". Ce musicien, que je me plus à nommer un " Uylenspiegel " jovial, narquois, rieur, est certainement le plus goûté du public, et les initiés lui vouent une admiration légitime. A tous ces points de vue, il était désigné, il devait servir de " pièce à conviction... "

M. Ambrosiny, le maître de ballet du Théâtre, est l'auteur du scénario " La Phalène, beau papillon de nuit, trouble le breton Yvonnic (naturellement) qui va prendre femme. Elle lui apparaît, à la veille des épousailles, sous les bosquets baignés de lune, elle l'affole, le séduit, l'entraîne parmi les elfes. A cette course, l'amant déchire ses habits de fête. Mais il parvient à rompre le charme de l'illusoire chimère — symbole, je veux croire, de l'éternelle âme sœur, au vœu des nuits silencieuses, pour le poète ! Il retrouve à l'aube sa fiancée éplorée. La noce se prépare. Mais la fée ailée revient, et, au seuil du temple elle fascine encore et fait hésiter de nouveau Yvonnic. Ce n'est qu'une épreuve dernière. Se résignant — sacrifiant enfin le rêve, elle préside elle-même à l'échange des serments éternels ".

Traité par d'autres, ce thème, en somme, aurait pu nous offrir de gracieuses évolutions, au charme fanfreluquet duquel nous nous serions abandonné. Mais le flamand sanguin, le gai luron, le terrien fruste qu'est De Boeck n'a rien de l'enjoliveur, du miniaturiste, du " pompadour " qu'il eût fallu pour peindre les plumules aux ailes, de cette *Phalène.* Il s'empressa d'en froisser le satin aux fanfarants éclats de cuivres benoîtiens. Et quel malaise dût-il, rude flandrin, éprouver, pour amenuiser ses élans, poudreriser sa verve jusqu'à donner cette impression, que je trouve imprimée dans la chronique d'un confrère " *d'un Delibes flamand* ". Cela nous vaut une œuvre sans accent, d'un " poncivisme " qui désolerait, si nous ne lui savions trop d'excuses.

Et pourtant les œuvres ne manquent pas en Belgique. Les œuvres sincèrement et fortement pensées, les œuvres *autochtones.* L'insuccès, prévu, d'un ballet comme *la Phalène* ne prévaudrait en aucune façon contre cette réalité. De Boeck lui-même a écrit des drames lyriques, entendus à Anvers, pour la plupart qui sauront vivre, même à la scène. Ce sont ceux-là que nous voulons.

***

Les chefs d'orchestre étrangers se suivent au pupître des *Concerts Populaires*, des *Concerts Ysaye*. Après Max Reger, voici M. *Schneevoigt*, un Finlandais, sont le tempérament est bien plutôt méridional, à en juger par sa mimique échevelée. L'orchestre a servi de son mieux cette frénésie sacrée. M. Schneevoigt nous révèle deux ouvrages de ses compatriotes : *Glier* et *Sibélius*. La symphonie de ce dernier, est pleine d'accents, de caractère, de pittoresque. *Les Sirènes*, de M. Glier, d'une poésie séduisante, dans le tour mélodique, manquent peut être d'originalité dans l'arrangement harmonique. Les auditeurs du Concert, le lundi soir, eurent la déception de ne pouvoir entendre Jacques Thibaud, qui avait joué en soliste à la répétition générale de l'avant-veille, dans *la Symphonie espagnole de Lalo*. Ce fut *Mme Kousnezoff*, créatrice de *Venise*, qui le remplaça.

La coïncidence de cette exécution avec le premier concert des "*Compositeurs belges*" était décidément fâcheuse. On y exécutait une *Sonate* pour violon et piano, de M. Léon Jadin. L'œuvre, que l'auteur nous fit connaître dès sa composition, pour n'être pas d'une personnalité transcendante, ne manque ni de chaleur, ni d'allure. Le joyeux bon vivant qu'est l'organiste de St-Waudru y dépense l'abondante sentimentalité qui distingue tous ses ouvrages. Mme Eggermont, pianiste, interprétait diverses pages de M. *Florestan Duysburgh*, qui prend titre parmi nos compositeurs. Après des mélodies, de trop longtemps connues de Paul Gilson (Elaine I et II), de De Boeck (Fidélité, Sonnet), de Frémolle (Contemplation), la *Fantaisie Rhapsodique* d'A. Dupuis exécutée par Mlle Cholet et M. Jadin.

L'exellente cantatrice *Mlle Founsny*, a trouvé le plus vif succès, dans des mélodies de Fauré, Duparc, Chausson, Debussy, interprétées avec un art des plus délicats, et encore, dans le *récit de Kundry*, de Parsifal, des lieder de Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Pfitzner.

Les quatre concurrents pour le *Prix Huberty*, font honneur à l'École de Musique de Schaarbeek-St-Josse-ten-Noode, que dirige M. François Rasse, ainsi qu'aux excellents professeurs Mme Cornelis, M. Desmet. La distinction fut accordée, par le jury composé par MM. Latour, F. Rasse, Mme Feltesse, MM. Solvay et Closson, à Mlle *Henriette Vuga*. (trois voix contre deux à M. Ghiot). La jeune cantatrice possède une jolie voix et n'est pas dépourvue de tempérament, au point de vue de l'expression dramatique. Toutefois, son interprétation est assez extérieure ; M. *Léon Ghiot* nous parut plus artiste. D'un sentiment pieux, grave, sans pose, avec motion, sa diction pure, prenante, au timbre musical, nous séduisit dans les mélodies surtout. Et nous fûmes heureux d'entendre ainsi le poème tout intime, choisi par M. Rasse parmi nos *Brises* déjà lointaines et qu'il enlumina d'une mélodie discrète, fine, mélancoliquement nuancée. — A signaler encore, le *récital Friedbergh*, au troisième concert Philharmonique. L'illustre et merveilleux pianiste, à juste titre, est l'un des favoris du public bruxellois. Les rappels dont on salua chacune de ses exécutions le lui prouvèrent une fois de plus. — Enfin, un *Festival St-Saëns*, organisé en la salle des Arts par le cercle symphonique de Watermael, sous la direction de *M. E. Jhek* avec le concours du pianiste *Charles Hénusse*, brillant dans le Concerto en sol mineur op. 22, et de M. *Turc*, un jeune violoncelliste bien doué. L'orchestre fut tout à fait remarquable, et l'interprétation de son chef, dans des compositions évidemment fort estimables, et consacrées, d'un maître dont l'inspiration, sans doute, ne connut pas les affres et les tourments d'une vocation qui fouaille et déchire, pages sans cri, veux-je dire, "jailli du cœur pour aller au cœur".

René Lyr.

Revue de la Presse Quotidienne

PARSIFAL

LE FIGARO

Au point de vue musical, on pourrait dire de *Parsifal* qu'il représente le couchant splendide et apaisé d'un art gigantesque. Ici, quelle que soit la vivacité, l'intensité de leur expression, les sentiments sont à ce point épurés, libérés de tout contact humain qu'ils semblent planer bien au-dessus de nous, dans des régions de paix et de mansuétude.

Mais si tel est le caractère essentiel de cette œuvre, comment tenter d'en faire comprendre par l'analyse les multiples splendeurs ? La physionomie, la nature de la plupart des thèmes sont introduisibles comme sont intraduisibles la puissance d'émotion, la beauté insigne que peuvent atteindre certains de leurs développements. D'ailleurs, d'amples fragments exécutés dans les concerts ont donné depuis longtemps le sentiment de ce que révélerait une réalisation scénique et totale de *Parsifal*. Attendait-on cependant une impression aussi profonde de la grande scène du Temple, page incomparable par son caractère majestueux, par sa prodigieuse richesse musicale, pour sa sublime élévation ? Et toutes les séductions du chœur des Filles-Fleurs ? Et le drame aigu et poignant qui se déroule à la fin du second acte entre Kundry et Parsifal ? Puis c'est le sombre prélude du troisième acte qui traduit l'angoisse désolée des chevaliers du Graal ; puis c'est l'hymne merveilleux qui s'appelle *le Charme du vendredi saint*. Enfin, la vaste et dramatique scène finale avec ses cortèges, ses cloches funèbres, avec le triomphe de Parsifal rédempteur que semble proclamer la voix des anges.

Encore une fois toute analyse est impossible car, pour expliquer certaine musique, les mots font défaut.

Il faut écouter *Parsifal*, il faut écouter et regarder et se laisser gagner par l'indicible émotion.

GABRIEL FAURÉ.

LE JOURNAL

Jamais, dans aucun théâtre et malgré tout le souci qu'on y pourra apporter, on n'obtiendra un équivalent des représentations de *Parsifal* à Bayreuth. Ce n'est pas qu'elles soient irréprochables. Les décors y sont laids, certains costumes le sont plus encore, les chanteurs ne sauraient y être toujours excellents, les chefs d'orchestre y sont forcément de valeur inégale. Mais il y règne une piété, une émotion, un mystère qui ne sauraient exister que là. Un mystère : c'est le mot. Les représentations de *Parsifal* à Bayreuth, et en dépit même de tout ce qui s'y mêle forcément de vulgaire : " potins " locaux, dissensions, rivalités professionnelles, réclames, touristes, snobisme et choucroute, les représentations de *Parsifal* à Bayreuth sont des " mystères ", tout comme l'étaient les cérémonies d'Eleusis. Dans quelques années, quand *Parsifal* aura été joué partout, quand toutes les grandes villes auront répondu aux cris de camelots des impresarios : " Qui n'a pas son p'tit *Parsifal ?* " — quand il aura été offert au rabais par les théâtres de second ordre et qu'il aura passé jusque dans le répertoire de la province, alors, si Bayreuth existe encore et qu'on y entende *Parsifal*, on se conviencra de la vanité du sacrilège ; on se persuadera que le véritable " mystère " de l'œuvre est resté intact et que toute cette diffusion ne l'aura pas divulgué...

Le principe du " sacrilège " étant admis, l'Opéra de Paris se devait être le premier à représenter *Parsifal*. Il vient de le faire avec une magnificence et un respect dignes d'admiration. Je ne doute pas qu'une réussite éclatante récompense de si généreux efforts. Certes, tout n'est pas, ni ne saurait être parfait dans une représentation à laquelle le cadre, l'aspect de la salle et les plans mêmes du théâtre opposent des obstacles insurmontables. Mais l'ensemble du spectacle est imposant et les détails en décèlent un désir sincère et minutieux d'atteindre à la perfection.

REYNALDO HAHN.

Le Matin

En voulant que sa dernière œuvre, malgré les lois allemandes qui la jettent aujourd'hui dans le domaine public, demeurât éternellement l'exclusive propriété du théâtre de Bayreuth, Wagner savait bien ce qu'il faisait. Il n'ignorait point que les idées exprimées par lui en cette œuvre ne pourraient jamais conquérir la totalité des âmes. L'ombre mystérieuse et troublante d'un temple exceptionnel lui semblait mieux convenir à *Parsifal* que la franche et vive clarté des coutumières salles de spectacle. Il avait raison.

Si la chasteté est la vertu suprême, si l'homme vierge est le héros supérieur seul capable de sauver le monde, à quoi bon vivre, aimer, travailler, créer ? Cette conception, sublime pour les uns, discutable pour les autres, a le mérite assez rare de ne laisser aucun esprit indifférent.

Depuis un quart de siècle, on exécute dans nos concerts les pages principales de la partition. Nul n'en a perdu le souvenir. Elles ne trouvent leur véritable place qu'à la scène, où elles prennent une ampleur magnifique. Certaines d'entre elles forment évidemment le plus beau joyau de la couronne wagnérienne. Qui donc retiendrait ses larmes en écoutant le chant divin du Vendredi-Saint ? Dans quelques-unes, cependant, le procédé apparaît de manière excessive et nuit parfois à la spontanéité du sentiment. L'auteur montre çà et là un peu de fatigue. Mais qu'importe ! Oublions les légères défaillances d'un génie vieillissant. Admirons la musique splendide qui, tantôt grave, sévère, auguste et solennelle, tantôt frénétique, farouche, infernale et voluptueuse, nous étreint, nous captive, nous ravit et nous torture, nous déchire et nous caresse, nous embrase et nous rafraîchit, nous roule dans ses larges ondes furieuses ou calmes, et qui, malgré des longueurs souvent accablantes, force l'émotion et l'enthousiasme.

ALFRED BRUNEAU.

COMŒDIA

Quels miracles le Graal va-t-il accomplir parmi nous ? Verrons-nous se liquéfier sous nos yeux le rubis de la Sainte Ampoule ?... Les prêtres les plus fervents n'osent nous le dire ! Il faut tant de conditions climatériques et atmosphériques, tant d'heureux acquiescements d'une nature complice pour que le fluide mystérieux de l'au delà se propage jusqu'à nos nerfs, pour que l'air que nous respirons devienne soudain bon conducteur de l'électricité surnaturelle !... Le courant s'établira-t-il entre le chœur et la nef ? Notre public com-

prendra-t-il le sens du sublime mystère ou restera-t-il immobile et glacé comme Parsifal lui-même, béant de stupeur, devant le premier sacrifice d'Amfortas ? "Pitié rend sage le chaste Fol", a dit l'oracle : notre public est parfois fol, mais il n'est pas chaste, et ce n'est pas à la pitié qu'il devra jamais la révélation de la sagesse...

Saura-t-il s'abandonner à l'irrésistible marée musicale qui monte de cette partition ? Ne commettra-t-il pas l'imprudence de résister au flot sonore, de lutter contre sa douce violence ? Acceptera-t-il de perdre pied dans cet océan d'harmonie qui vous berce, vous roule et vous étourdit suavement si vous vous confiez passivement à ses vagues, mais vous brise et vous engloutit si vous tentez de lui imposer votre volonté, de maintenir systématiquement votre direction et de demeurer en vue du rivage. Ces interminables dialogues, ces moutonnements de cadences rompues déferlant éternellement les unes sur les autres n'ont d'autre but que d'user votre énergie, de tromper votre sot instinct de conservation, de détruire votre équilibre terrestre, et de vous apprendre à flotter sans effort dans un élément qui ne vous était pas familier. Et votre récompense est de pouvoir vous balancer délicieusement sur l'eau calme des golfes enchantés, dans la féerique lumière que verse l'aurore sur le lac sacré, dans le charme du Vendredi-Saint.

Ce confiant abandon est nécessaire pour que la révélation s'accomplisse en présence d'une partition que les indiscrétions méthodiques de nos concerts symphoniques ont depuis longtemps dépouillée de tout son mystère et d'un poème familier à toutes les mémoires. Tous les éléments secrets constitutifs du chef-d'œuvre on été depuis trente ans soigneusement isolés, étudiés et analysés ; nous en connaissons les propriétés et la nature avec toute l'exactitude scientifique désirable. En ce moment, nous tentons solennellement d'en faire une émouvante synthèse et la hardiesse d'un tel geste peut nous causer quelque anxiété. N'est-il pas trop tard N'avons-nous pas laissé s'accomplir l'irréparable et ne nous trouvons-nous pas devant le cercueil de Titurel ?...

ÉMILE VUILLERMOZ.

LA LIBERTÉ

Les wagnériens d'Allemagne s'étaient émus pour qu'une loi d'exception prolongeât le privilège de Bayreuth. Il m'est impossible de trouver tout à fait mauvais qu'ils ne l'aient point obtenue. C'est l'honneur des œuvres de l'esprit humain, qu'elles ne puissent constituer, même pour celui qui les a créées, une véritable propriété. Elles ne sont pas des choses : elles sont des êtres, et qui vivent, du jour qu'ils sont lancés dans le monde. La liberté est nécessaire à cette vie, dont l'évolution mystérieuse subit une collaboration universelle. Ayons le courage de surmonter notre répugnance à voir *Parsifal* commencer ses nouvelles pérégrinations : une âme qui s'ouvrira à son contact compensera mille injures reçues. Prétendriez-vous trier le public des musées ou renfermer les cathédrales, pour leur épargner des regards d'imbéciles ?

En fondant le théâtre de Bayreuth, Wagner n'a pas voulu seulement assurer à ses ouvrages une exécution selon ses vœux, mais proposer un haut exemple moral, et créer, d'abord entre des disciples choisis, un état d'esprit rénovateur, qui devait se propager peu à peu. Il n'admettait pas que *Parsifal* pût être représenté ailleurs que sur un théâtre spécial, à lui consacré, où l'on ne vînt que pour lui ; mais il admettait déjà que ce théâtre, avec le temps, pût devenir ambulant. Aujourd'hui son but semble atteint, dans la mesure où il pouvait l'être. Par l'énorme diffusion de ses œuvres, par l'action prolongée du prestige de Bayreuth, il s'est formé partout des milieux où l'état d'esprit qu'il souhaitait existe. On y peut réaliser quelque chose qui approche de son intention essentielle. Qu'est-ce que le plus zélé wagnérien pourrait voir de choquant, à ce que notre Opéra donnât chaque année une série de représentations exceptionnelles de *Parsifal*, telles qu'il les donne en ce moment ; des représentations hors de la vie normale de Paris, où exécutants et public apporteraient une égale résolution de respect ? Cela serait-il si contraire au fond de la pensée du maître, surtout si l'on parvenait à donner aux places un taux qui ne fût ni de luxe ni de lucre ? Ce qui serait monstrueux, ce serait que l'Opéra, à force de mutilations, fit rentrer *Parsifal* dans le cadre de ses représentations régulière, pour l'offrir en pâture à l'Abonné. C'est ce jour-là seulement que commencerait la mauvaise action... et soyez tranquilles : l'Opéra la commettra.

Je sais qu'il faut penser aussi à d'autres théâtres, à la province... et c'est à faire frémir ?

GASTON CARRAUD.

L'ÉCHO DE PARIS

La musique de *Parsifal* est si connue, et l'on vient de la réentendre si souvent dans les concerts récents, qu'il est sans doute superflu d'en parler.

Analyser cette musique construite avec des *leitmotifs*, ce serait encore risquer de revenir aux catalogues thématiques de naguère. Ils furent peut-être utiles, un moment ; mais on peut désormais les oublier, afin de revenir à un plus simple sentiment de l'œuvre, à une émotion moins scolaire mais plus artiste, et plus purement musicale.

A part des choses incontestables, se rapportant au système de Wagner, qui ont été dites cent fois et qui désormais sont acquises, il n'y a plus place, à propros de cette musique, que pour des jugements individuels : *tradidit eam disputationnibus hominum.*

Pour une fois, j'aimerais à m'abstenir de toute appréciation. En effet, je ne sais quelle est la pensée de chaque lecteur qui me dira, et je prévois que *Parsifal* va être, ces jours-ci, trop exalté et trop dénigré. Or, non par esprit de contradiction, mais dans le légitime souci d'être juste, j'aimerais à prendre deux attitudes contraires : défendre *Parsifal* contre celui qui chercherait à le diminuer, — mais ramener à plus de sang-froid celui qui l'exalterait d'une façon inconsidérée.

Cette double attitude n'est pas celle d'un homme timoré, ni qui aime les froides et mornes régions du "juste milieu", où l'Art s'étiole, car il ne vit que de conviction et d'intransigeance. — C'est l'attitude d'un homme recueilli, respectueux, qui se rappelle la situation prodigieuse, surhumaine, de *Parsifal* il y a quinze ou vingt ans, — et qui ne voit pas sans tristesse, ni sans un grand serrement de cœur, *Parsifal* descendre sur le plan des pièces ordinaires... *Parsifal* était sur une colline sacrée ; on ne l'y voyait que de loin en loin ; — on l'adorait comme une idole ; — et le voilà près du boulevard, sur les mêmes planches que n'importe quel ballet...

Je n'ose dire ni ma douleur, ni mes craintes.

ADOLPHE BOSCHOT.

Çà et Là

Échos

La recherche de la paternité (suite)

M. Paolo Litta nous prie de juxtaposer les textes que voici afin de laisser à nos lecteurs le soin de trancher eux-mêmes la question délicate discutée devant eux dans notre dernier numéro :

Extraits de la Déesse Nue de Paolo Litta

(Mai 1912)

Nul n'a donné la même importance à la danse qu'à la littérature, la musique, la peinture. Pourquoi la danse ne pourrait-elle pas prétendre à être une " sœur " égale à ces arts et *à leur hauteur actuelle*.

Danser une symphonie de Beethoven est-ce nécessaire ? Les œuvres classiques ont-elles besoin d'être commentées par des gestes ?

Créer, avant de penser à toute musique, des *visions immatérielles* (idées) formes vagues en mouvement qui prendraient peu à peu des allures enrythmiques (géométriques) des *entités* capables de traduire dans la danse ce que le *cerveau aurait entrevu*.

En dehors des *pirouettes* et *entrechats* (*de la danse classique*) il devra exister un art nouveau *d'entités mouvantes* autrement dit des *lignes en mouvement*.

Serait-ce vraiment une chose aussi folle que de créer le *Poème dansé* ?

La danse se *détachera* de la musique cette " grande accapareuse " pour reprendre la place qu'elle a le droit d'occuper.

Ses mouvements seront *à peine esquissés*, à peine indiqués ils ne seront plus qu'une forme d'origine *purement cérébrale*, une entité mouvante dont *la danse* (*la nouvelle*) serait le moyen extérieur d'expression artistique.

Extraits des déclarations de Mme V. de Saint-Point

(Figaro 14 Décembre 1913)

J'ai été frappée de voir, alors que tous les arts évoluaient, la danse rester stationnaire. La musique, la peinture etc. ont cessé d'être simplement instinctives ; la danse devait suivre la même voie.

Les danseuses précédentes ne dansèrent que sur des musiques classiques pas du tout d'ailleurs destinées à être dansées.

Ma métachorie apporte des danses *idéistes*, la danse qui n'est pas seulement le rythme humain de la musique, mais la danse créée, dirigée *cérébralement*, la danse qui exprime une idée arrêtée dans les lignes strictes comme la musique l'est dans le contrepoint.

Au lieu que toute l'importance de la danse soit comme pour les *ballerines classiques* dans le pas, dans les attitudes elle est pour moi dans la *ligne totale de la danse*.

J'ai pris pour thèmes de mes *danses idéistes* quelques uns de mes *poèmes*.

Au lieu de dépendre exclusivement de la musique ma métachorie n'en est plus l'esclave mais *l'égale*.

Jamais je n'esquisse même un geste que le poème indique : *je trace*, je danse uniquement dans son déroulement évolutif *l'esprit* qui l'anime.

Et maintenant que nous avons mis les deux textes en présence et prononcé le sacramentel: " Allez, messieurs ! " nous espérons que cette rencontre sur le terrain de notre Revue nous permettra de considérer l'incident comme définitivement clos.

ø ø ø

Les deux parrains.

Raoul Pugno avait manifesté de très bonne heure d'étonnantes dispositions pour l'instrument qu'il devait plus tard si magnifiquement honorer. A six ans il put se produire dans un concert donné à l'Hôtel de Ville, salle Saint-Jean : il y exécuta un morceau à deux

pianos en compagnie de son cher professeur Mme Joséphine Martin — à qui est tendrement dédiée la photographie enfantine que nous publions dans ce numéro, grâce à l'obligeance de Mlle Léonie Martin. Lorque le morceau fut terminé, un spectateur enthousiasmé se précipita vers l'enfant, l'enleva dans ses bras et l'embrassa sur les deux joues avec la plus affectueuse admiration : c'était Charles Gounod.

Un an plus tard, le jeune Raoul improvisait dans la petite boutique de la rue Monsieur-le-Prince où son père tenait un commerce de musique, lorsque, se détachant d'un groupe d'étudiants, un passant s'immobilisa devant la vitrine en prêtant l'oreille. Il écouta longtemps puis, n'y tenant plus, fit une fougueuse irruption dans le magasin, sera chaleureusement les mains du petite pianiste, s'assit à ses côtés et, tantôt jouant, tantôt discutant avec passion, passa la journée entière en sa compagnie. C'était un étudiant en droit, originaire du Puy de Dôme : il s'appelait Emmanuel Chabrier.

ø ø ø

Le témoin oculaire.

Tous les élèves du Conservatoire connaissent Barthe, auteur d'innombrables " chants et basses donnés " attestant victorieusement que la façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne. Mais tout le monde ne sait pas que cet honnête musicien avait composé un opéra intitulé *La Fiancée d'Abydos* et voué à un prompt oubli. Cet ouvrage, pourtant, ne devait pas mourir tout entier. Un heureux hasard ayant rapproché sur les catalogues d'un éditeur le patrimoine de Barthe de celui de Bizet, le mur mitoyen qui séparait les propriétés des deux compositeurs fut vite abattu dans l'esprit de certains critiques musicaux habitués à en croire leurs yeux plutôt que leurs oreilles. Et c'est ainsi que l'on peut lire à la page 362 de la célèbre *Histoire de la Musique* d'H. Lavoix, ouvrage qui fait autorité, la généreuse protestation suivante : " Bizet fut longtemps méconnu et des œuvres remarquables de lui, comme les *Pêcheurs de Perles* et la *Fiancée d'Abydos* ont été accueillies froidement ". Les amis de Bizet accueilleront plus froidement encore cette curieuse découverte et conservent toujours quelque scepticisme à l'égard des convictions intimes d'un historien qui est tort de ne pas ajuster plus soigneusement ses lunettes avant de laisser parler son cœur.

ø ø ø

Critique élyséenne.

Le Président de la République tint à assister, en compagnie de Mme Raymond Poincaré, à la première représentation de *Parsifal* à l'Opéra. Curieux de connaître les impressions musicales de ce spectateur de choix, nous avons interrogé un familier de l'Elysée qui avait recueilli, pendant les entr'actes, les confidences du chef de l'Etat. M. Poincaré a été, parait-il, ravi de sa soirée, mais deux détails l'ont particulièrement réjoui : l'horreur que manifeste pour les barbares plaisirs de la chasse — honte de Rambouillet ! — l'excellent Gurnemanz, membre de la Société protectrice des animaux, et l'amusant esprit d'à-propos du ténor Franz qui, ayant à personnifier un héros parlant haut... et longtemps, s'est fait si adroitement, au second acte, la tête de M. Jaurès !

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles


(*Dessin d'André Hellé*)


(*Dessin d'André Hellé*)

Nous publions plus loin le beau programme d'inauguration de l'*Association Chorale Professionnelle* que dirigera M. D.-E. Inghelbrecht. L'A. C. P. a été fondée en 1912 par un groupe d'artistes choristes professionnels justement émus de ce qu'il soit toujours fait appel à des Sociétés étrangères, ou à des Sociétés d'amateurs, lorsqu'une exécution musicale nécessitait un groupe choral important.

La première répétition eut lieu le 18 Novembre 1912 elle fut consacrée aux trois *Chansons* de Charles d'Orléans et Claude Debussy, l'Association comptait à cette date 80 membres, elle en compte aujourd'hui 160.

L'A. C. P. désirait d'abord démontrer au monde musical qu'il était possible de réunir à Paris un groupe choral professionnel dont le nombre puisse atteindre celui des Sociétés étrangères connues ; elle s'efforcera de rivaliser avec ces Sociétés au point de vue artistique en faisant entendre les chefs-d'œuvre classiques et modernes inconnus ou trop peu connus, elle espère enfin contribuer à faire obtenir à la musique *a capella* la place importante qu'elle doit occuper.

***

Le Quatuor Willaume vient de s'embarquer pour la Grande Bretagne. Le répertoire de cette excellente compagnie, s'il comprend du Mozart et du Beethoven, est surtout composé d'œuvres de l'école moderne. Voilà de bons pionniers de l'art qui vont affirmer à l'étranger la supériorité de la musique française contemporaine. C'est d'ailleurs la septième fois que MM. Willaume, Morel, Mâcon et Feuillard se rendent ainsi en Angleterre où leur succès est toujours considérable.

***

La musique à l'Eglise.

Décidément, la musique d'Eglise commence à faire parler d'elle. Le vénérable curé de Saint-François-Xavier, M. le chanoine Gréa, vient de fonder, sur l'initiative du Maître de Chapelle de son église, M. Drees, un groupement de personnes bénévoles, destiné à donner plus d'importance encore à sa Maîtrise, qui est une des meilleures de Paris. Accroître le traitement des enfants de chœur et leur nombre, les suivre dans la vie lorsque leur voix a mué, les réunir autour d'une œuvre bien organisée dans un local spacieux pourvu d'une bibliothèque, et enfin, donner à la musique de la paroisse tout l'éclat qu'elle peut comporter, tel est le but que poursuit cette association.

Pour toutes demandes de renseignements, s'adrésser, à M. Drees, Maître de Chapelle de l'église Saint-François-Xavier.

Le magnifique succès qui a récompensé les premiers efforts de la " Schola de Saint-Louis "

a prouvé qu'à côté des grandes exécutions chorales révélant méthodiquement des œuvres dont le caractère archaïque cache sans doute d'incomparables beautés, il y avait place pour des auditions plus courtes dont le programme plus éclectique charmerait sans lasser. Les séances organisées mensuellement par MM. Marc de Ranse et Joseph Boulnois sont suivies par une élite et les pièces d'orgue, les motets et les chœurs qui y sont exécutés réunissent en un glorieux palmarès tous les maîtres de la musique religieuse.

***

Nous apprenons que M. Périlhou vient de s'adjoindre M. Alfred Marichelle comme co-directeur des études musicales de l'Ecole Niedermeyer, Ancien élève de l'Ecole, premier prix de fugue du Conservatoire et actuellement organiste de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, M. Marichelle professe depuis de nombreuses années le contre-point et la composition à l'Ecole Niedermeyer. Nul choix ne pouvait être plus heureux pour la prospérité artistique de cet établissement que celui de ce musicien dont le mérite et la modestie ont su s'attirer toutes les sympathies.

***

M. Mangeot, nous écrit pour nous dire que la photographie de Delaborde reproduite dernièrement dans notre Revue, avait été faite par ses soins. Nous donnons bien volontiers à M. Mangeot, dont on connait le talent de photographe, acte de sa déclaration, en ajoutant que ce cliché fait partie de la collection du Courrier Musical, et qu'à son tour, le Courrier Musical le tenait directement de la Maison Pleyel.

***

L'importante maison d'éditions musicales G. Schirmer, de Boston (*The Bosten Music Company*) nous communique son récent catalogue de nouveautés tiré à 140.000 exemplaires qui atteste son dévouement à la cause de la musique française contemporaine. Par ses soins viennent de paraître en effet, — ou vont incessamment être gravées, — la *Quatrième Symphonie* de M. Guy-Ropartz, des *Mélodies* inédites de MM. Paul Ladmirault, Henri Büsser, Hillemacher, Casella, Déodat de Séverac, des *Pièces* de piano de MM. de Séverac, G. Enesco. En outre *The Boston Music Company* a acquis le droit exclusif de représentations américaines de nombreuses œuvres notoires de Massenet, César Franck, Edouard Lalo, Ernest Chausson, de MM. Vincent d'Indy, Claude Debussy, Charpentier, G. Fauré, Ravel, Roger-Ducasse, Florent Schmitt, dont elle a fréquemment publié des éditions spéciales. Une telle initiative, — que la maison Schirmer se propose d'affirmer encore dans l'avenir — nous a paru digne d'être signalée et encouragée.

Les dépositaires parisiens de la *Boston Music Company* sont MM. Costallat et Cie.

***

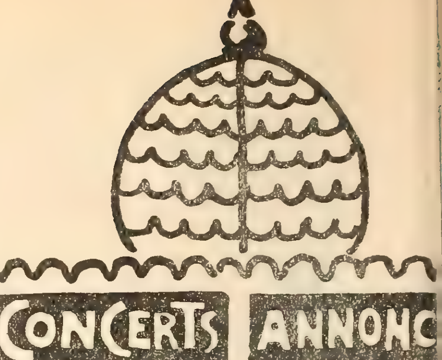
De Berlin.

Le violoniste José Porta a remporté un véritable triomphe à la salle Klindworth-Scharwencka dans les œuvres de Bach, Paganini, Francœur, Kreisler... etc. qu'il a interprétées avec une remarquable autorité et une virtuosité étourdissante.

De Monte Carlo.

Au derniers Concerts Classiques, M. Léon Jehin nous a donné la primeur de deux œuvres du plus vif intérêt : *Impressions Romaines*, du jeune compositeur M. David, œuvre pleine de promesses, et la *Bataille de Marignan*, poème symphonique de M. Alexandre Lomé, œuvre de réelle maîtrise.

Le public a particulièrement applaudi les remarquables solistes MM. Wagemans, Benedetti, Jeanjean, Dorel Gabus, Andraud, Debatty, Pariot, et Mlle Thévenet.





Salle ERARD

16 au 31 janvier

16	M. F. Busoni	9 h.
17	M. Vernon Warner	9 h.
18	M. Reitlinger	9 h.
19	Mlle Morin	9 h.
20	M. F. Busoni	9 h.
21	M. E. Frey	9 h.
22	M. E. Risler	9 h.
23	Mme Baltus	9 h.
24	Mme Lainé-Lantez	9 h.
25	Mlle Legrenay	9 h.
26	M. F. Busoni	9 h.
27	Mlle Van Barentzen *	9 h.
28	Mlle Veluard	9 h.
29	M. E. Risler	9 h.
30	La Tarentelle	9 h.
31	M. Borchard *	9 h.

* Voir nos annonces.

Salle PLEYEL

16 au 31 janvier

16	Quatuor Lejeune	9 h.
17	Mme Baissac	9 h.
19	M. Joseph Debroux	9 h.
20	Mme Galewska	9 h.
21	Quatuor Calliat	9 h.
22	Mme Lse Vaillant	9 h.
23	Mlle Pauline Aubert	9 h.
24	Société Nationale	9 h.
25	Mlle R. Lénars	9 h.
26	M. Alfred Casella	9 h.
27	M. Raymond Marthe	9 h.
28	La S. M. I.	9 h.
29	Ste des Comprs. de Mus.	9 h.
30	Mme Cam. Chevillard	2 h.
	M. André Lévy	9 h.
31	M. René Lenormand	9 h.

Salle GAVEAU

16 au 31 janvier

19	U. F. P. C.	2 h. 1/2
20	Socte Philharmonique	9 h.
22	M. Tina Lerner	9 h.
23	M. Jean Canivet	9 h.
24	Mme Bathori	9 h.
26	M. Lamond	9 h.
27	Socte Philharmonique	9 h.
28	M. Tectkonius	9 h.
29	M. Enesco	9 h.
30	Schola Cantorum	9 h.
31	Assoc. Chor. Proflle *	9 h.

Salle MALAKOFF

les lundis et jeudis à 9 heures

Concerts-Rouge

SALLE DES AGRICULTEURS

16	Mlle Laval	9 h.
18	Asson Turgot	3 h.
22	Cte Visconti *	9 h.
23	Mlle Laval	9 h.
24	M. Aerts	9 h.
26	Quatuor-Hongrois	9 h.
27	Cte Visconti *	9 h.
28	M. Zanto	9. h.
29	Mlle Chaigneau	9. h.
30	Mlle Blancard	9. h.

SCHOLA CANTORUM

16	Quatuor Le Feuve	9 h.
20	Quatuor Parent	9 h.
27	Quatuor Parent	9 h.

SALLE DU CONSERVATOIRE

27	Salon des M. F.	9 h.

PALAIS DES FÊTES DE PARIS

les dimanches à 3 heures

Concerts-Sechiari

* Voir nos annonces.





Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique



La Grève des Tziganes a Montmartre



LA REMARQUABLE CANTATRICE
MARGUERITE HERLEROY
S'HABILLE CHEZ WORTH

Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam

SALLE ERARD, 13, rue du Mail   Mardi 27 Janvier 1914, à 9 heures précises

Concert donné par Mlle Aline van BARENTZEN

avec le concours de Mlle Jane Lamber et Jean Bedetti

PROGRAMME

1. a) Sonate, op. 53 (Aurore) . . . BEETHOVEN
   b) El Contrabandista . . . . SCHUMANN-TAUSIG
   Mlle A. van Bärentzen
2. a) Air de Thésée . . . . . . LULLY
   b) L'Aurore. . . . . G. DE SAINT-QUENTIN
   c) Air des Noces de Figaro (Chérubin) . . . . . . MOZART
   Mlle Jane Lambert
3. a) Bacarolle . . . . } CHOPIN
   b) Etude, op. 10, No. 5 . . . }
   c) Prélude, op. 28, No. 15 . . }
   d) Polonaise, op. 53 . . . . }
   Mlle A. van Bärentzen
4. a) Elégie . . . . G. FAURÉ
   b) Sonate en la majeur . . . BOCCHERINI
   M. Jean Bedetti
5. a) Le Crépuscule . . . . . . LAMOTTE DE GRIGNON
   b) Dans la nuit . . . . . . HIRSCHMANN
   c) Sérénade . . . . . . STRAUSS
   Mlle Jane Lamber
6. Rhapsodie . . . . DOHNANYI
   b) Nocturne p. la main gauche s. SCRIABINE
   c) Rhapsodie Hongroise No. 6 . LISZT
   Mlle A. van Bärentzen

PRIX DES PLACES : Fauteuil de Parquet, 1re série, 10 fr. 2me série, 8 fr.; 3me série, 6 fr.; Premier Balcon, 1re rang, 5 fr. 2me rang, 4 fr. : — Deuxième Balcon, 3 fr.

BILLETS à la Salle Erard, 13, rue du Mail; chez MM. Durand et Cie, 4, Place de la Madeleine; Max Eschig, 13, rue Laffitte et 48, Rue de Rome et à l'Administration de Concerts A. Dandelot, 83, rue d'Amsterdam, Téléph. Gut. 13.25

SALLE ERARD, 13, rue du Mail — Samedi 31 Janvier 1914, à 9 heures précises

Récital de Piano donné par Adolphe Borchard

PROGRAMME

1. Ouverture de Tannhauser . . . . . WAGNER-LISZT
2. a) Ah ! vous dirais-je Maman . . . MOZART
   (Variations)
   b) Six Romances sans paroles . . MENDELSOHN
   op. 19 No. 3 (La Chasse)
   op. 19 No. 6 (Barcarolle)
   op. 82 No. 6 (Chanson de Printemps)
   op. 53 No. 4 — Op. 53 No. 5 (Volkslied)
   op. 67 No. 4 (Fileuse)
3. Etudes Symphoniques op. 13 . SCHUMANN
   en formes de variations
4. a) Barcarolle op. 60. . . . . . } CHOPIN
   b) Tarantelle op. 43 . . . . }
   c) Berceuse op. 57 . . . . }
   d) Ballade No. 4 en fa mineur . . }
5. a) Soirée de Vienne No. 6 . . . . . SCHUBERT-LISZT
   b) Polonaise en mi majeur . . . . LISZT

PRIX DES PLACES — Parquet, Fauteuil réservé, 15 fr. — 1re série, 10 fr. — Fauteuil de 1re Balcon, 5 fr. — 2me Balcon, 3 fr. Billets à la Salle Erard, 13, rue du Mail; chez MM. Durand & Cie, 4, place de la Madeleine; Max Eschig, 48, rue de Rome et 13, rue Laffitte, et à l'Administration de Concerts A. Dandelot, 83, rue d'Amsterdam, Tél. Gut. 13-25.

SOCIÉTÉ MUSICALE Fondation Gabriel ASTRUC, 32, rue Louis-le-Grand Pavillon de Hanovre

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athenes, PARIS

Les Jeudi 22 et Mardi 27 Janvier 1914, à 9 heures du soir

Deux Concerts donnés par MM. Guido Carlo Visconti di Modrone & Antonio Certani

PROGRAMMES

1re CONCERT

1. SONATE en ré majeur . . . . J.-S. BACH
   pour Piano et Violoncelle
   MM. Guido Carlo Visconti di Modrone, et Antonio Certani.
2. VARIATIONS en sol majeur . . . . . BEETHOVEN
   sur une theme de Haendel
   pour Piano et Violoncelle
   MM. Guido Carlo Visconti di Modrone, et Antonio Certani.
3. SONATE en fa majeur, op. 6 . . . R. STRAUSS
   pour Piano et Violoncelle
   MM. Guido Carlo Visconti di Modrone, et Antonio Certani.
4. INTRODUCTION ET POLONAISE BRILLANTE . . . CHOPIN
   M. Guido Carlo Visconti di Modrone

2me CONCERT

1. SONATE en sol mineur, op. 65 . . . . CHOPIN
   pour Piano et Violoncelle.
   MM. Antonio Certani
   et Guido Carlo Viconti di Modrone
2. SONATE en la majeur . . . BOCCHERINI
   pour Violoncelle avec accompagnement de Piano
   M. Antonio Certani.
3. a) INTERMEZZO, Op. 22 . . . A. FRANCO DA VENEZIA
   b) HOMMAGE A RAMEAU (Images) . . Cl. DEBUSSY
   c) HANDELIAN RAPSODY . . . CYRIL SCOTT
   M. Guido Carlo Visconti di Modrone.
4. VARIATIONS SYMPHONIQUES op. 23 BOËLLMANN
   pour Violoncelle et Piano
   MM. Antonio Certani
   et Guido Carlo Visconti di Modrone.

BILLETS : 20 fr. 10 fr. 8 fr. 5 fr. 3 fr.

Billets à l'avance: Salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes, Salle Gaveau, 45, rue La Boétie; chez MM. Durand & Fils, 4, place de la Madeleine (de 9 à 11 et de 2 à 6 h.); chez Eschig, 13, rue Laffitte et 48, rue de Rome et à la Société Musicale, 32, rue Louis-le-Grand.

LA BÉNÉDICTINE
DANS LES ARTS



Je suis certain que le Bénédictin au temps du "Jongleur de Notre Dame" buvait de l'exquise Bénédictine comme nous en avons heureusement encore aujourd'hui.

M. Massenet

e Année. 1er Février 1914



Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

UN AN
France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

PARIS, 29, rue La Boëtie
Téléphone Wagram : 98-12

Le numéro :
France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. Le Grand Duc Boris de Russie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente d'honneur : S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme
Président d'honneur : M. Henry Deutsch (de la Meurthe)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Gustave Berly, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député.*
M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*
M. Alexis Rostand, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. Gustave Cahen.

Secrétaire général : M. Louis de Morsier.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Léon Bourgeois, *ancien Ministre.*
M. Gustave Bret.
Mme la comtesse Gérard de Ganay.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
Mme Daniel Herrmann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
M. J. Pasquier.
M. le Marquis de Polignac.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
M. A. Prègre.
Mme Théodore Reinach.
M. Jacques Rouché *Directeur de l'Opéra.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
M. Jacques Stern.
Mme Ternaux-Compans.



LE BALLET SOUS LOUIS XIII [1]

Les ballets de Cour eurent, dès l'origine, comme les grandes mascarades auxquelles ils succédaient, le caractère de représentations publiques. Au dire d'un chroniqueur quelque peu gascon, dix mille personnes auraient contemplé, en 1581, les merveilles du *Ballet comique de la Reine* en la salle de Bourbon. Ce nombre doit être très exagéré, mais il est certain que l'annonce des ballets dansés par le Roi ou par la Reine à chaque carnaval faisait grand bruit dans Paris et qu'il n'était petit bourgeois qui ne rêvât de pénétrer dans la salle du spectacle. Et pourtant, que de peines, que d'embarras, que de tracas il fallait supporter, pour voir le ballet du Roi, quand on n'était pas grand seigneur ou prince du sang ! Le Petit-Bourbon était une des plus vastes parmi les salles où se donnaient ordinairement les ballets. Elle mesurait dix-huit toises de longueur sur huit de largeur [2], plus, à son extrémité, une sorte d'hémicycle " un demy rond de sept toises de profond sur huit toises et demie

[1] Nous sommes heureux de publier ce chapitre de la thèse de doctorat-ès-lettres que vient de soutenir si brillamment M. Prunières sur *Le Ballet de Cour* et dont le volume parait aujourd'hui chez l'éditeur Laurens. *La Rédaction.*

[2] Environ 35 mètres sur 15,50.

de large [1]. La disposition de la salle en vue des représentations variait selon les circonstances. Pour le *Ballet comique de la Reine*, Beaujoyeulx avait fait élever des gradins en amphithéâtre qui montaient par quarante degrés du plancher à une galerie, au-dessus de laquelle courait une seconde galerie. Le trône du Roi, couvert d'un dais, faisait face aux diverses décorations dispersées par la salle [2].

En 1615, pour le magnifique ballet du *Triomphe de Minerve*, dansé par Madame avant son départ pour l'Espagne, le petit Bourbon avait été arrangé de la façon suivante : un grand théâtre, élevé à six pieds [3] du sol, " de huit toises de largeur et d'autant de profondeur [4] ", occupait tout le fond. Un grand espace libre s'étendait devant ce théâtre pour les évolutions des danseurs. Les spectateurs s'entassaient dans les galeries et dans le reste de la salle, quelques-uns assis, la plupart debout.

On accédait au Petit-Bourbon par diverses entrées. Celle par laquelle pénétrait la foule se trouvait à une grande distance de la salle et il fallait, pour y parvenir, traverser une enfilade de pièces, de corridors et de galeries dont les portes étaient jalousement défendues par des gardes et des archers. Sorel décrit dans son roman de *Francion* toutes les difficultés que rencontre son héros pour assister à un ballet [5], probablement le *Triomphe de Minerve* (1615). Francion réussit à franchir le seuil de l'hôtel de Bourbon en montrant au capitaine des gardes des vers qu'il a composés et fait imprimer à la louange des personnages du ballet et qu'il veut distribuer dans la salle. En même temps que lui pénètrent différentes gens " de la connoissance des baladins, les uns portans en leurs mains un masque, les autres un bonnet à l'antique et les autres quelque robbe de gaze, et il ne leur estoit point fâcheux de faire l'office de valets, pourvu que l'on leur ouvrît librement. Quand je fus entré avec toute cette bande, ce ne fut pas encore la fin de mes peines ; il me fallut passer tant de portes et tant traverser de chambres que je croyois que ce ne seroit jamais fait. Je trouvois de la difficulté partout et mon passeport [6] m'étoit bien nécessaire. Outre cela,

[1] 13,50 sur 16,50 environ. Voir la description contenue dans le IV[e] tome du *Mercure françois*, 1615, p. 9 et suiv.

[2] *Ballet Comique*, édit. Lacroix, I, 22.

[3] 1[m],95.

[4] 15[m],50 de côté.

[5] *La vraye histoire comique de Francion, composée par N. de Moulinet*... A Rouen chez Clément Malassis, MDCLXXIII (la première édition est de 1623) (livre IV, p. 251).

[6] Les vers imprimés qu'il porte sous son bras.

la presse étoit si grande qu'elle me défendoit autant l'entrée comme les archers. Enfin je me trouvay dans cette longue galerie de Bourbon qui jette sur la rivière, où il se fallut arrêter. " Après une longue attente, Francion voit enfin s'ouvrir les portes de la salle... il se précipite et trouve toutes les places occupées par les courtisans. Il ne sait où se caser et pour un pupitre vivant et d'[illegible] violons qui s'empressent de le prendre [illegible] de leur tablature.

Au Louvre, dans la grande salle où se dansent la plupart des ballets durant le règne de Louis XIII, l'encombrement est effroyable [1]. La salle avait pourtant de vastes proportions. Elle formait un rectangle de cent cinquante pieds sur quarante cinq [2]. Entre les nombreuses fenêtres qui éclairaient cette longue salle étaient placées des estrades et des " galleries à trois estages, remplies de sièges partout. " A un bout de la salle se voyaient les décorations nécessaires au spectacle, à l'autre le trône royal, élevé de trois marches, couvert d'un immense dais de velours rouge cramoisi. Au plafond pendaient un grand nombre de lustres garnis de flambeaux de cire blanche et jaune qui répandaient une vive clarté [3]. De grandes barrières défendaient l'accès de l'enceinte réservée aux évolutions des baladins ; parfois la poussée était si forte qu'elles se rompaient. La foule se précipitait alors dans le milieu de la salle d'où les archers avaient grand'peine à l'expulser à coups de bâtons et de manches de hallebardes [4]. Il arrivait même qu'ils n'y parvenaient point et que le Roi devaient donner ordre à l'assistance de se retirer sans avoir vu danser le ballet [5]. Deux ans de suite, en 1614 et en 1615, les choses se

[1] Au *ballet du château de Bicêtre*, en 1632, " il n'y avoit guères moins de quatre mille spectateurs, la plupart personnes de remarque ". *Gazette* du 12 mars, année 1632, p. 104 et suiv.

[2] Environ 49 mètres sur 15. Voir la *Description de la Grande Salle du Louvre* dans le *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*. Paris, Jean de Henqueville, 1610 (Bibl. Mazarine 34614[24], pièce 19).

[3] Voir *Ballet du Duc de Vendôme*. *Le Ballet de la vieille Cour* mentionne " huit cens flambeaux de cire blanche en huit cens chandeliers d'argent enrichis de cristal. " Pour la *Circé* de 1581 au Petit-Bourbon, si on en croit Beaujoyeulx " le nombre infini de flambeaux, qui estoient au-dessus de la salle et tout à l'entour, donnoit telle et si grande clairté, qu'elle pouvoit faire honte au plus beau et serein jour de l'année. "

[4] En 1632, au *Ballet du château de Bicêtre* : " Pour faire place il fallut employer quelques descendans de hallebardes, et des feintes qui n'estoient pas du Balet. " *Gazette* du 12 mars 1632, p. 106.

[5] Voir la lettre de Malherbe du 27 janvier à Pereisc. " M. de Plainville, capitaine des gardes ne voulant désobliger personne, laissa entrer tout ce qui se présenta et se trouva l'enceinte des barrières si pleine qu'un homme seul eût eu de la peine à y passer. La Reine à son arrivée, voyant une telle multitude, se mit en la plus grande colère où je la vis jamais et s'en alla, résolue qu'il ne seroit point dansé. " Voir aussi Bassompierre. *Mémoires*, *S. H. F.*, t. II, p. 1.

passèrent ainsi au Petit-Bourbon, aussi décida-t-on de ne laisser pénétrer, en dehors des princes et des seigneurs, que les personnes munies d'invitations, de " mereaux ". Malgré cette précaution les plus grands désordres ne laissaient pas de se produire. Le 29 janvier 1617, le Roi, arrivant vers deux heures du matin à la grande salle du Louvre, en trouva l'[illegible] obstruée par une foule[illegible] demoiselle passablement effrontée " se prend à ses chausses, disant : " Si vous entrez, j'entrerai [1] ".

A la porte, le capitaine des gardes avait fort à faire pour repousser l'assaut de la foule qui se ruait pour voir danser le Roi. De sanglantes bagarres se produisaient parfois. Dans une *Historiette*, Tallemant des Réaux nous montre la douce Julie de Rochefort exhortant par ses cris les gardes à frapper et à tuer les pauvres gens qu'une belle ardeur engageait à se bousculer pour entrer dans la salle du ballet. Il était bien rare qu'on vit le ballet sans être foulé, pressé, incommodé de mille manières [2]. Et quelle patience il fallait à ces spectateurs qui faisaient queue dès le matin pour assister à un spectacle qui ne commençait que fort avant dans la nuit [3] ! On peut s'en faire une idée par la relation officielle de la représentation à l'Hôtel de Ville, en 1626, du *ballet de la douairière de Billebahaut* [4]. Louis XIII, fort satisfait de son ballet donné au Louvre avec succès, avait décidé de l'aller danser à l'Hôtel de Ville. Il faisait ainsi grand honneur au peuple de Paris, aussi le Prévôt des marchands et les échevins ne ménagèrent-ils rien pour accueillir leur hôte royal avec magnificence. Sur leur ordre, des maçons, menuisiers et charpentiers élevèrent des " eschafauds, théâtres, galeries dans la grande salle " afin d'offrir des sièges confortables aux " plus belles dames et bourgeoises de de la Ville " conviées en foule à ce spectacle. On commanda à " l'espicier " de tenir prêts grande quantité de flambeaux blancs, tant grands que petits, pour mettre dans les chandeliers et croisés... et de préparer " grandes quantités de confitures pour la collation des Princes, masques

[1] Héroard. *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, t. II, p. 208.

[2] Voir, presque à chaque relation de ballet, les doléances du gazetier Loret dans la *Muze historique*. Au ballet du *château de Bicêtre* il se " rencontra plus d'accidens qu'on n'en vouloit représenter, car il y eut une enseingne et autres choses perdues jusques à la valeur de quinze mille escus. Une comtesse y accoucha ". *Gazette*, 1632, p. 106.

[3] Aussi plus d'un grand seigneur refusait pour cette raison d'assister aux ballets. Voir Tallemant. *Historiettes*, I, 99.

[4] Elle a été publiée en appendice à l'édition des *Mémoires de Loménie de Brienne* par Barrière (in-8°) t. I, p. 337 et suiv.

et autres compagnies ". Une cuisinière fut mandée pour préparer des festins de poissons, car le ballet se devait danser dans la nuit du carême prenant.

Au jour dit, les gardes du Roi s'emparèrent, dès le matin, de l'Hôtel-de-Ville et y organisèrent un important service d'ordre. La nombreuse assistance vint prendre place sur les estrades durant toute la journée et y attendit stoïquement plus de douze heures que le ballet commençât. Pour distraire les esprits, les vingt violons de la Ville jouèrent, de quatre heures de l'après-midi à cinq heures du matin, des airs et des danses... Enfin, à quatre heures du matin, les masques commencèrent à arriver. Le Roi fut harangué par le Prévôt sur les degrés de l'Hôtel-de-Ville. Il s'excusa d'être en retard et entra dans une salle pour s'habiller. A cinq heures, les violons du Roi firent leur entrée et montèrent sur l'estrade que quittèrent les violons de la Ville et le ballet commença. Il dura trois grandes heures, puis le Roi et les seigneurs de sa suite dansèrent les branles avec les principales bourgeoises de l'assistance. Les échevins firent ensuite aux masques les honneurs d'une superbe collation sur laquelle ceux-ci se jetèrent avec avidité ; après quoi Louis XIII, toujours costumé, monta en carrosse pour rentrer au Louvre salué par les cris de " Vive le Roi ! " poussés par la foule massée sur la place de Grève.

* * *

Que le sujet d'un ballet de Cour soit noble ou burlesque, mythologique ou romanesque, allégorique ou réaliste, qu'il soit exposé par des récits et des chœurs ou par des tableaux successifs, il n'a jamais qu'un objet : préparer le plus ingénieusement possible la venue des danseurs aux masques noirs, aux diadèmes d'aigrettes et de plumes, aux tuniques enrichies d'or et de clinquant qui traceront dans la salle les diverses figures du *Grand ballet*. C'est là une curieuse survivance. Le *Grand ballet* reproduit très exactement le type de ces danses figurées italiennes que des dames ou des seigneurs masqués et déguisés, exécutaient à la cour de Catherine de Médicis. La Mascarade, puis la Pastorale se sont emparées du ballet, mais le caractère originel de ce spectacle apparaît toujours dans le divertissement final. Seuls, de nobles personnages y prennent part et le costume qu'ils portent est, à peu de chose près, toujours le même : en dehors du masque noir (parfois doré) et des aigrettes qui sont de rigueur,

les danseurs sont vêtus de tuniques découpées dans le bas qui laissent à découvert la jambe nue, chaussée d'un brodequin montant jusqu'au mollet [1].



En quoi consistaient exactement les danses du *Grand ballet* ? Nous ne pouvons mieux faire que renvoyer à la description de Beaujoyeulx pour la *Circé* de 1581, elle en donne une idée fort exacte : " Ce fut lors que les violons changèrent de son et se prindrent à sonner l'entrée du grand Ballet, composé de quinze passages, disposez de telle façon qu'à la fin du passage, toutes tournoyent tousjours la face vers le Roy : devant la majesté duquel estans arrivées, dansèrent le grand ballet à quarante passages ou figures géométriques et icelles toutes justes et considérées en leur diamètre, tantost en quarré et ores en rond, et de plusieurs et diverses façons, et aussitost en triangle, accompagné de quelque autre

[1] Voir la planche hors-texte ci-après.

petit quarré, et austres petites figures... A la moitié de ce Balet se feit une chaisne composée de quatre entrelacemens différents... "

Un livret imprimé nous a conservé le graphique du *Grand ballet d'Alcine* en 1610. Les douze figures qui le composent sont ingénieusement diversifiées et devaient produire un effet gracieux. On s'arrangeait parfois pour que chaque figure représentât une lettre de l'alphabet, on écrivait ainsi le nom du Roi ou de la Reine, mais le plus souvent cette attention délicate passait inaperçue des assistants [1].

A l'origine, le ballet dramatique ne comportait en dehors du *Grand ballet* final, que des entrées *sérieuses*. Dans la *Circé*, des chars font le tour de la salle escortés de figurants qui chantent et jouent des instruments. Sous Henri IV, la mode des mascarades eut pour effet d'introduire dans le ballet, à côté des danses nobles, des entrées bouffonnes dont on confia d'abord l'exécution à des baladins plus ou moins professionnels. En 1610, dans *Alcine*, des pages porte-flambeaux " vestus en magots verts " viennent " saultans à petits bonds " jusqu'au More qui les a fait entrer. Celui-ci leur donne des confitures et des dragées qu'ils mangent, puis ils dansent leur ballet " en dix façons, tousjours en cadence avec saults, gambades, gestes et grimaces différentes ".

Les théoriciens du ballet distinguent les entrées en *sérieuses* et en *comiques*, et recommandent de les entremêler de manière à ce qu'elles se fassent valoir les unes les autres. Les entrées *sérieuses*, ce sont, par exemple, les entrées de guerriers, de bergers, de nymphes, de chevaliers, de magiciens, de dieux ; les entrées bouffonnes font intervenir des estropiés, des avocats, des démons sous les formes les plus baroques, des satyres, des monstres, des personnages de la comédie italienne et française, des matrones, des indiens et, d'une manière générale, tous les êtres réels ou imaginaires susceptibles d'être représentés de manière burlesque. Tous ces figurants arrivent en scène avec leurs attributs : les chevaliers agitent leur épée et leur rondache, les boiteux s'appuient sur des béquilles, les villageois ont un panier à la main, les avocats brandissent leurs rôles [2].

[1] Mme de Bar " fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisoient les lettres du nom du Roi. " Eh bien ! Sire, lui dit-elle après, n'avez-vous pas remarqué comme ces figures composoient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté ? — Ah ! ma sœur, lui dit-il, ou vous n'écrivez guère bien, ou nous ne savons guère bien lire ; personne ne s'est aperçu de ce que vous dites. " Tallemant des Réaux. *Historiettes*, I, p. 92.

[2] Lorsque le ballet est bien réglé, tous ces personnages, après s'être avancés dans la salle, dansent avec leurs divers accessoires, mais bien souvent ils n'ont pas esquissé quatre pas qu'ils envoient promener

Ce qui distingue les *entrées* des *ballets* proprement dits, c'est qu'elles ont toujours un caractère expressif. Beaucoup d'entre elles sont de véritables pantomimes cadencées et celles-là même qui comportent des évolutions géométriques n'en gardent pas moins un caractère descriptif qui contraste avec l'admirable fête des yeux, sans signification dramatique du *Grand ballet*. Ce sont les entrées qui constituent la comédie muette, l'action du ballet de Cour ; les danses figurées du *Grand ballet* et de certains intermèdes n'ont qu'un intérêt purement plastique.

Beaucoup d'entrées ne sont pas, à proprement parler, des danses. L'amoureux sexagénaire de la douairière de Billebahaut s'avance pesamment, suivi de quatre barbons que des bottes immenses, aux éperons trop longs, embarrassent et font trébucher. Un juge accompagné de son greffier se dandine avec une gravité ridicule, Mahomet, une plume à la main, un turban gigantesque sur la tête, marche derrière deux enfants qui portent le Coran ouvert sur leur dos. Le Cacique fait son entrée monté sur un éléphant, précédé de trois nègres qui frappent sur de petits tambours, et suivi de cinq Africains gesticulant et gambadant.

En dehors de ces danses ou de ces défilés, beaucoup d'entrées sont de véritables pantomimes : dans *Tancrède*, le magicien Ismène fait ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnent un air mélancolique. " Il fait un cercle et des charactères avec sa verge, se plante au milieu du cercle, ayant un pied nud. Trois fois se tourna vers l'Orient, et trois fois vers le couchant ; trois fois secoua sa baguette et trois fois du pied nud frappa la terre ".

Les scènes réalistes ou burlesques sont aussi en grand nombre : Dans les *Fées des forêts de Saint-Germain*, des médecins sur leurs mules courent la quintaine. Dans le *Château de Bicêtre* trois faux monnayeurs se livrent à leur dangereux métier, un d'eux forge le métal, un autre travaille avec une pince.

Ces tableaux et ces pantomimes n'ont qu'un rapport très éloigné avec la danse théâtrale traditionnelle ; on rencontre pourtant dans les ballets des scènes qui s'en éloignent encore davantage. Ce sont de véritables tours d'acrobatie. Ainsi, en 1641, dans le *Ballet de la Prospérité des Armes de France*, un italien nommé " Cardelin " exécutait cent tours

tout ce qui les gêne. Saint-Hubert s'en scandalise fort : " Je trouve que cela n'est nullement à propos de voir entrer des gens d'une façon et sortir d'une autre ! " *La manière de composer et faire réussir les ballets*, MDCXLI, p. 10.

d'adresse. Dans le *ballet du château de Bicêtre*, un Espagnol faisait la roue " encore qu'il fust vestu en pèlerin, le roquet sur les espaules et la petite boëte de fer blanc à sa ceinture ". Il était suivi de son valet qui " passoit par humilité en dansant sous les caprioles de son maistre ". Dans les *Fées des forêts de Saint-Germain* l'entrée des *couppes testes* était un prétexte à scènes de clowneries. Les figurants se livraient combat en cadence, d'un coup de sabre ils faisaient voler en l'air la tête ou le bras (en carton) de leur adversaire qui continuait à ferrailler comme si de rien n'était.

Ni les livrets, ni les mémoires n'autorisent à croire, comme on le fait souvent, que des danses ordinaires : pavanes, gaillardes, voltes ou branles, aient trouvé place dans les entrées de manière habituelle. On ne les employait que fort rarement et seulement lorsque la situation dramatique l'exigeait. Des paysans, conviés à une noce, exécutaient plaisamment un *branle de village*, ou bien des Espagnols esquissaient un pas de sarabande en jouant de la guitare. La danse propre aux ballets n'avait rien de commun avec la danse du bal ; les pas n'étaient point assujettis à des règles traditionnelles ; ils variaient à l'infini. Le soin de régler les évolutions des figurants était confié à des chorégraphes professionnels. Quelques seigneurs ne laissaient pourtant pas de s'en mêler et l'on sait combien Louis XIII était fier du *ballet de la Merlaison* dont il avait lui-même inventé " les pas, les airs et la façon des habits [1] ". Ce n'était pas une petite affaire que d'enseigner aux courtisans ce qu'ils avaient à faire ; aussi Saint-Hubert conseille-t-il d'avoir un maître à danser " pour trois ou quatre entrées seulement et de s'y prendre un peu à l'avance ; " Ce n'est pas trop de quinze jours pour un grand ballet et huict pour un petit ".

L'organisation et l'exécution des ballets royaux demeuraient entre les mains d'un petit groupe de seigneurs, toujours les mêmes. De 1610 à 1640, on retrouve sans cesse les mêmes noms dans les livrets et les relations : c'est le duc de Nemours, l'intendant suprême des fêtes de Cour, qui, sur ses vieux jours, goutteux et perclus, ne laissera pas de paraître encore sur la scène dans des rôles convenables à son état. Ce sont les ducs de Vendôme et de Metz, le maréchal de Bassompierre, le comte de Cramail, grand amateur de théâtre, Vitry, le baron de Termes, le baron de Clinchamp, M. de Liancourt dont l'agilité est célèbre, Mon-

[1] *Gazette* du 22 mars 1635. (*Extraordinaire*). La musique de ce ballet se trouve dans la collection Philidor, t. III, p. 25.

poullan, Challais, Palluan, Blainville, Courtanvault, le comte de Soissons, les ducs de Longueville, de Créquy, de Montmorency, d'Elbeuf.., Gaston d'Orléans raffole des petits *ballets mascarades* et excelle dans les rôles bouffons. Le Roi, après la mort de Luynes, s'y complait aussi ; il se déguise en femme, en musicien de charivari, en capitaine hollandais, en combattant grotesque, en fermier ! Il " dansoit assez bien en ballet, assure Tallemant, mais il ne faisoit jamais que des personnages ridicules ".

Il n'y avait qu'un petit nombre de baladins de métier employés aux ballets du Roi. Les maîtres à danser se contentaient de surveiller les répétitions et ne prenaient que fort rarement part à l'exécution. Bocan, célèbre dans l'Europe entière, n'est pas nommé une seule fois dans les livrets de ballets. Les plus renommés parmi les danseurs étaient pour la plupart des amateurs qu'un long entraînement et des dispositions particulières avaient mis en mesure de rivaliser avec les professionnels. Ils appartenaient un peu à tous les milieux. Beaucoup étaient musiciens, mais on en recrutait aussi dans la bourgeoisie et jusque dans le Parlement. Le titre de " danseur ordinaire des ballets du Roi " était fort convoité. Ceux-là même qui ne prenaient part que d'une manière irrégulière aux représentations étaient fiers d'y paraître et excitaient l'envie. Aussi relève-t-on sur les listes des danseurs les noms d'un musicien comme Chambonnières, d'un avocat au conseil comme Cabou, d'un poète comme Boisrobert.

M. de Belleville, " le premier homme de sa profession " fut l'ordonnateur des ballets de Louis XIII, durant de longues années. Il était bon musicien et nous savons qu'il avait composé " généralement tous les airs et tous les pas " de la *Délivrance de Renaud* et de *Tancrède*.

Le duc de Nemours avait à son service le baladin La Barre dont le nom revient sans cesse dans les livrets où il voisine avec ceux des autres danseurs habituels des ballets de Cour : Picot, Delfin, Verpré, Sainctot, Morel, Le Camus, Mairesse, Barbonnat, Robichon, Poyanne, Prevost, Hainaut, etc... Le noble M. de Liancourt est si féru de ballet qu'il dispute aux professionnels leurs emplois ordinaires et se mêle à leur troupe. Mais le héros de tous les ballets du règne de Louis XIII, c'est l'incomparable Marais. Il paraît pour la première fois sur la scène dans le *ballet de Madame*, en 1615, et y fait merveille. Ce Marais semble avoir été un mime prodigieux et aussi un bon musicien. En 1617, il représente " Armide en ses furies et ses chants " ; en 1625, il se fait applaudir

sous les traits de *Guillemine la quinteuse*, puis " courre la quintaine habillé en docteur et chevauchant une " mule contrefaite ". Bref Marais tient les premiers rôles bouffes dans tous les ballets de ce temps.

A partir de 1630 environ, toute idée de préséance disparaît. En dehors du *Grand ballet*, réservé aux seuls gentilshommes, les baladins roturiers prennent part à toutes les entrées. Il est même d'usage d'encadrer les grands seigneurs, dont l'adresse à danser n'est pas toujours extrême, de quelques baladins excercés qui les tirent au besoin d'un mauvais pas, les guident et les entraînent.

On peut se faire une idée de la magnificence et de la fantaisie des costumes de ballets d'après les nombreux recueils de dessins qui nous ont été conservés et les descriptions minutieuses des livrets. Les grands seigneurs dépensaient des fortunes pour porter des habillements dignes d'eux[1]. Aussi bien rarement les figurants étaient-ils vêtus de manière rationnelle. Un baladin jouait le personnage d'un ambassadeur avec un costume de toile et un gentilhomme celui d'un mendiant avec un vêtement de soie et de velours. Saint-Hubert proteste contre cette habitude : " Il faut exactement que chacun soit vestu suivant ce qu'il représente. Quelqu'un me dira que si l'on habilloit un cuisinier suivant son mestier, qu'il luy faudroit donner un habit et une serviette grasse qui feroit mal au cœur à la compagnie. J'ay à répondre que l'on le peut habiller avec peu d'ornement et au lieu de serviette grasse, luy en donner une de taffetas blanc ou de gaze...[2] " On voit que de toute façon le réalisme n'était pas de mise dans les costumes de ballet. Il faut pourtant noter quelques tentatives de couleur locale assez réussies. Dans la *Douairière de Billebahaut*, paraissent des lapons et des orientaux dont les costumes sont assurément moins fantaisistes que ceux que porteront, dans des rôles semblables, les chanteurs d'opéras au XVIII[e] siècle.

Un goût singulier pour les couleurs voyantes préside au choix des étoffes. Les rouges, les bleus et les verts sont souvent associés de manière barbare, surtout dans les habillements destinés aux musiciens, aux porte-flambeaux et autres figurants qui ne peuvent faire les frais de vêtements somptueux. Le burlesque de certaines entrées consiste uniquement dans le costume des danseurs. Les démons d'Armide portent de grands chappe-

Tallemant nous montre M. de Montmorency obligé d'emprunter au financier Puget pour pouvoir figurer dans le ballet du Roi. *Historiettes*, VIII, p. 116.

[2] *La manière de composer*, p. 19.

rons, “ un corcet de satin noir ” des culottes à l'antique et des bottes “ esperonnées ” Dans la *Douairière de Billebahaut* des *Hocriccanes* sont vêtus d'une seule veste rouge qui leur tombe aux pieds et les *Hofnaques* de hauts-de-chausses verts qui leur montent au menton. Dans presque tous les ballets, on voit des personnages doubles, par exemple des androgynes dont un côté du corps est viril, l'autre féminin, dont le bras droit brandit une masse d'armes et le gauche une quenouille. Mais ce sont les masques qui donnent aux figurants leur véritable caractère. Il y en a de toutes les sortes, depuis le simple loup qui cache le milieu de la figure, jusqu'au masque de Venise qui reproduit finement tous les traits d'un visage ; depuis les faux nez jusqu'aux têtes postiches en carton ou toile peinte. Cette variété était nécessaire puisqu'aucun danseur ne paraissait dans un ballet sans être masqué. On s'explique mieux dès lors l'usage des travestis féminins. Dans les ballets du Roi on trouve en effet mention d'entrées de nymphes ou de déesses. Or, les dames ne sont admises à paraître que dans les ballets des Princesses en compagnie desquelles elles exécutent des danses figurées. Ce sont donc toujours des hommes qui tiennent les rôles de femmes dans les ballets du Roi. Souvent les masques sont si bien faits et les vêtements si adroitement ajustés que ces travestis ne paraissent nullement ridicules. Il en sera encore longtemps ainsi et, à l'Opéra, ce seront des baladins qui, jusqu'en 1681, danseront les entrées de nymphes, de prêtresses, etc.

Les musiciens étaient associés de la façon la plus étroite aux danseurs dans les ballets de Cour. Ils réglaient leurs évolutions, les accompagnaient en leurs entrées et exposaient par des récits et des chœurs le sujet du spectacle. Il n'était point rare qu'un ballet royal nécessitât l'intervention des musiques réunies de la Chambre, de la Chapelle et de l'Ecurie. Tous ces artistes, pour prendre part à l'exécution du ballet, se séparaient en plusieurs groupes ayant chacun ses attributions, sa mission particulière : les *violons*, terme générique sous lequel on englobait tous les instruments à archets, jouaient les *ballets* proprement dits, les instruments à vent ou à cordes pincées accompagnaient sur la scène les figurants ou soutenaient de leurs accords la voix des récitants ; enfin les chanteurs se divisaient en solistes, jouant et actionnant, et en choristes qui tantôt paraissaient sur le théâtre et tantôt demeuraient invisibles.

Lorsque, vers 1610, des livrets imprimés et des relations nous donnent une idée de l'organisation matérielle du ballet du Cour, l'or-

chestre de danse qui, en 1521, accompagnait dans la salle l'entrée des danseurs, est isolé sur une estrade placée à quelque distance de la scène. Il arrive pourtant que par survivance de l'ancienne coutume, les violons [illegible] d'abord leur entrée avant de gagner leur échafaud. Ainsi dans *Alcine* les violons, déguisés en esclaves turcs, font leur apparition sur la scène par groupes de trois. La première troupe joue la partie de *dessus*, la seconde celle de *haute-contre*, la troisième celle de *quinte*, la quatrième celle de *quinta pars* et la dernière celle *basse-contre*. Une fois au complet, ils reprennent leur morceau tous ensemble avant de monter sur l'estrade où ils vont se tenir jusqu'à la fin du spectacle. En 1617, pour la *Délivrance de Renaud*, ils sont logés en une " niche séparée [1] " sur le théâtre même, semble-t-il, mais, en général, leur estrade est dressée au milieu de la salle. Marolles recommande qu'elle soit orientée de manière à ce qu'ils puissent " voir commodément les Danseurs et les Machines... afin d'y ajuster leurs concerts [2] ". Si l'on en croit Sorel, les musiciens n'avaient pas toujours leurs aises, on oubliait parfois de leur donner des pupitres et ils ne savaient après quoi suspendre leurs tablatures manuscrites [3].

A la Cour, l'orchestre de danse était constitué par la bande des " Vingt-quatre violons du Roy ", célèbre en Europe par l'agrément des diminutions, ornements et enjolivements dont elle brodait avec art la trame un peu nue des airs de ballets [4]. Ils jouaient toutes les danses figurées et les entrées que n'accompagnait pas un orchestre de scène ; encore arrivait-il que ce dernier se contentât d'escorter les baladins dans la salle où les violons les faisaient danser [5]. Il en était de même pour les chœurs qui saluaient de leurs chants l'arrivée des figurants puis se taisaient pour les laisser commencer leur *ballet* au son des violons. Souvent l'orchestre de danse rythmait les gestes des pantomimes dans les scènes dramatiques. Dans l'*Aventure de Tancrède*, par exemple, le magicien Ismène faisait " ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnoient un air mélancolique."

La composition des orchestres de scène était assez hétéroclite. Des

[1] *Discours au vray*, p. 6.

[2] *Mémoires*, III, 115.

[3] *Francion*, livre V, édit. de 1673, p. 253.

[4] Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*.

[5] On lit fréquemment dans les livrets des indications de ce genre : " Puis entrèrent des bergers conduits par des musettes jusques dans la salle, ou les viollons les firent danser. " *Ballet du Roy ou la vieille Cour*... Lacroix, V, p. 64.

artistes de la Chambre et de l'Ecurie y voisinaient et toutes les variétés d'instruments à vent ou à cordes pincées, flûtes, hautbois, musettes, cornets, cors de chasse, luths, [illegible] guitares, théorbes, etc., y étaient représentées.

On a vu que les musiciens, déguisés et masqués, accompagnaient jouant les personnages de l'entrée jusque dans la salle, puis laissaient aux violons le soin de les faire danser. Pourtant dans certaines entrées de caractère, les baladins dansaient aux accents de l'orchestre de scène. Dans *Tancrède*, quatre cornets, joués par des satyres, rythment les pas de quatre silvains, quatre hautbois ceux de quatre silènes et six flûtes ceux de quatre dryades. Dans la *Douairière de Billebahaut*, des guitaristes grattent une sarabande qu'exécutent des " grenadins [1] " Dans les *Nymphes bocagères de la forêt sacrée*, des bergers dansent au son des flûtes. Mais c'était l'exception. Il arrivait aussi qu'un instrumentiste sur la scène jouât en s'accordant avec les violons. Dans le *ballet des quatre monarchies chrestiennes*, pour l'entrée de la République de Berne deux tambours battaient " à la mode du païs avec un fiphre qui jouoit l'air avec les violons du Roy ".

Souvent les musiciens formaient à eux seuls une entrée de ballet. Dans les *Fées des forests de Saint-Germain*, des chasseurs campagnards " viennent dansans un ballet sous le chant qui sort de leurs cors " puis s'approchant du mannequin figurant la Musique, ils " prennent leurs luths accrochez autour de son vertugadin... et dansent un autre ballet aux doux chants de leurs voix et de leurs luths ". D'autres fois les musiciens se contentent de faire en marchant le tour de la salle en sonnant de leurs instruments. Dans la *Douairière de Billebahaut*, la musique de l'Amérique est composée d'un Indien qui frappe sur des gongs et de quatre joueurs de cornemuse, les musiciens de la douairière défilent vêtus de costumes extravagants ; quatre soufflent dans des hautbois, deux dans des bassons. On trouve aussi dans les ballets de nombreuses scènes de charivaris : telle, en 1627, cette " sérénade de grotesques dont les instruments sont des vieles, trompes marines, lanternes, grils, jambons et pieds de pourceaux. Les entrées de hautbois, de flûtes, de musettes et de luths sont innombrables dans les ballets dansés sous Louis XIII.

[1] Entrée des grenadins : " les uns jouaient de la guyterre scavoir le Roy, M. le grand Prieur et M. de Barradas ; deux dansoient la sarabande, le comte d'Harcourt et le commandeur de Souvray ; et le marquis de Mortemar représentoit un musicien de Grenade. (*Mercure de France*, 1626, p. 191 et suiv. — Cette scène est représentée sur les dessins du Louvre n° 32.643-7.

Les entrées de luth avaient le caractère d'un véritable concert destiné à délasser l'assistance du spectacle des danses. On trouve la musique de beaucoup de ces entrées dans la tablature de Robert Ballard[1] et les recueils de costumes nous en montrent quelquefois l'ordonnance scénique. Les exécutants sont au nombre d'une douzaine, ils portent des vêtements assez peu recherchés, une veste bleue unie et une longue jupe rouge. Ils avancent lentement en grattant leurs instruments[2]. Il est rare que des luths seuls composent l'orchestre ; le plus souvent des théorbes, des mandores, parfois des guitares prennent part à l'exécution.

Les récits étaient chantés soit par des professionnels, soit par des amateurs de talent. Il n'y avait aucune règle précise à ce sujet. Dans la *Délivrance de Renaud*, Marais jouait le rôle d'Armide, de Luynes chantait un air et le fameux Le Bailly " qui se peut glorifier d'avoir et d'avoir eu la plus belle et plus charmeuse voix de son temps[3] " chantait le court dialogue de l'hermite avec les soldats.

Vers 1630, les noms de Chancy, de Moulinié et de Justice reparaissent souvent sur les livrets ; on y trouve aussi ceux du duc de Mortemart et de Pierre de Nyert, qui ne dédaignaient pas de se faire entendre dans les ballets. Sous Louis XIII, il n'est pas question de femme ayant chanté sur la scène. Au temps de Henri IV, la jeune Angélique Paulet s'était pourtant fait entendre dans le *Ballet de la Reine*, en 1609, avec un très grand succès.

Dans les *ballets mélodramatiques*, les récits surgissaient de manière irrégulière toutes les fois que les nécessités de l'action le commandait. Au contraire, dans les *ballets à entrées*, la place des récits est presque invariable. Il y en a un au commencement de chaque partie et un autre généralement polyphonique, avant le *Grand ballet*. Les récits ne sont pas toujours chantés par les personnages qui sont censés les prononcer. Il arrive que le figurant de la première entrée *envoie devant lui son récit*, suivant l'expression consacrée. Ainsi, dans les *Fées des forest de Saint-*

[1] Bibl. Mazarine 4761, B. Voir Michel Brenet. *Notes sur l'histoire du luth*. Bocca frat. Turin.

[2] Dessin du Louvre 32.663.

[3] *Discours au vray*, p. 20. Henri Bailly était un compositeur remarquable. " On se persuade, assure La Mothe (dans son *Discours sceptique sur la Musique*) que les airs modernes du Bailly... valent bien ceux de Phemius et de Demodocus dans Homère ", *Œuvres*, t. IV, p. 250. Mersenne célèbre sa méthode de chanter et le loue de faire sonner toutes les syllabes. *Harmonie Universelle*. — *Des chants*, 356 et *passim*. En 1617, il était " Musicien ordinaire du Roy " (Ms. fr. 12.526 f° 433). Il mourut, le 24 septembre 1637, surintendant de la " Musique de la Chambre du Roy " et fut inhumé à Saint-Eustache (Ms. fr. 12.526 f° 127 b.

Germain, Guillemine la quinteuse et ses sœurs sont précédées par des musiciens qui chantent à leur place. Il en va de même dans la plupart des *ballets à entrées*.

L'artiste chargé du récit est masqué et costumé, il est souvent accompagné d'une petite troupe de musiciens qui soutiennent sa voix du son de leurs instruments et reprennent en chœur le refrain. D'autres fois, il paraît seul et s'accompagne lui-même sur un luth, une guitare ou un théorbe. Les costumes des chanteurs sont d'un symbolisme puéril. Le récit d'Alizon la Hargneuse est débité par un personnage à l'aspect guerrier. Un canon le coiffe, des mousquets et des épées s'entrecroisent autour de ses épaules et de sa taille, de lourdes bottes lui montent à la ceinture ; tout cet attirail devait être fort gênant pour jouer du luth !

Henry Prunières.





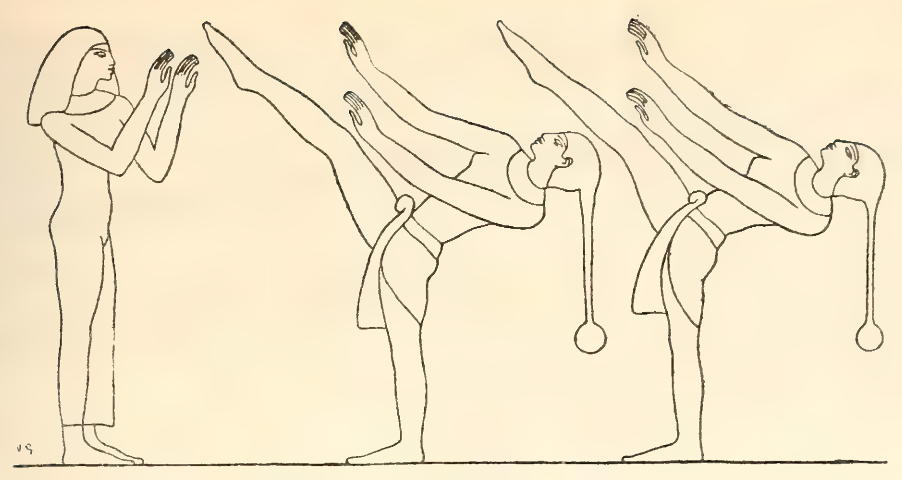
Cl Laurens

ENTRÉE DES DANSEURS DU *GRAND BALLET*

(Extrait du Ballet de Cour en France avant Lully)



DANSES EGYPTIENNES, par Valentine Gross



DANSEUSES. TOMBEAU D'ANKHINAHOROU

QUELQUES MOUVEMENTS DE DANSE EN EGYPTE

Mlle Valentine Gross, qui prépare un ouvrage considérable sur les Mouvements de danse, a bien voulu nous communiquer ici quelques uns des textes qu'elles a réunis, et qui ont trait à la danse en Egypte, en les faisant précéder de ces mots d'explication.

" Avant tout chantons les Muses Hélikoniades qui du Hélikôn habitent la grande et sainte montagne, et, de leurs pieds légers, autour de la Fontaine violette et de l'autel du très puissant Kroniôn, bondissent ; et qui, dans le Permessos ayant lavé leur corps délicat, ou dans l'Hippoukrènè, ou dans l'Olmios sacré, au faîte du Hélikôn mènent les danses belles et désirables, et agitent les pieds avec force.

Ainsi chantait Hésiode, et, depuis, littérateurs, poètes et savants ont célébré la danse. Il existe des ouvrages admirablement construits et documentés dont le texte fournit d'amples renseignements sur la théorie et l'histoire de l'art chorégraphique. Il en existe d'autres qui donnent en même temps la reproduction photographique de quelques documents peints et sculptés. Il n'en existe aucun dont la documentation figurée soit aussi complète que la documentation littéraire. Aucun artiste n'a tenté de construire un recueil des mouvements de danse en traduisant lui-même et de façon exacte et claire toute l'histoire de l'arabesque saltatoire.

C'est ce que j'ai voulu réaliser dans une œuvre, à la fois personnelle et impersonnelle. Impersonnelle en ce sens que le texte sera composé de tout ce qui fut écrit sur la danse, et que les dessins qui accompagneront ce texte seront la traduction précise de tout ce qui fut figuré ; personnelle puisque j'y joindrai des interprétations décoratives, synthèses expressives de l'enrythmie plastique, d'une époque, d'un pays, dans son atmosphère musicale, ses costumes, ses décors.

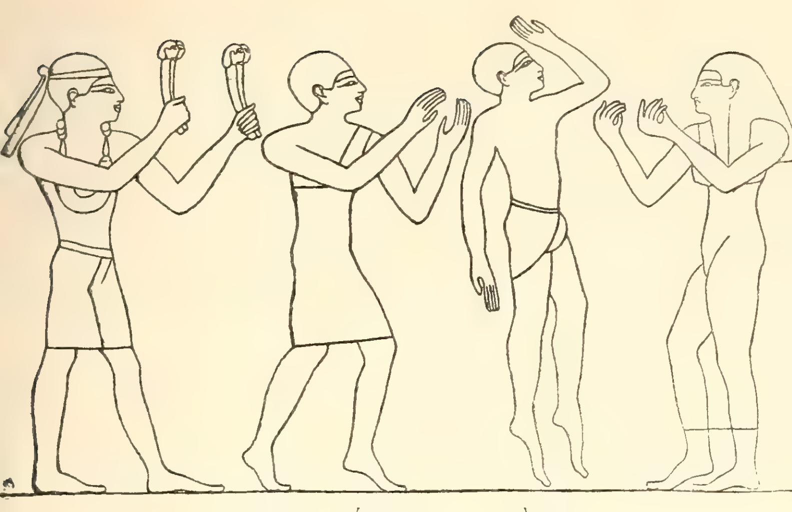
Ce sera comme une sorte de " symphonie des attitudes et mouvements de danse " les plus harmonieux depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, une sorte d'anthologie des plus beaux rythmes de la " poésie du geste " — une sorte de " florilège " eut dit Mallarmé.

Ainsi de l'Egypte seule j'ai pu réunir environ 25 documents iconographiques dont l'un seulement donne parfois jusqu'à 10 mouvements ou attitudes de danse. Pourquoi ont-ils été négligés jusqu'à ce jour ? Pourtant, ces mouvements et ces attitudes ont une beauté, un intérêt indiscutables, et ils sont proches des mouvements de danse les plus modernes. On peut y retrouver quelques uns des pas et positions des danseurs actuels : la pirouette, l'entrechat, le grand battement même. On y voit des solos de danse, des pas de deux, et des chœurs certains ont l'apparence de véritables ballets."

Lorsque les Egyptiens se rendent à Bubaste pour la panégyrie de Diane, ils arrivent par eau sur des barques remplies de l'un et de l'autre sexe confondus ensemble ; quelques-unes des femmes font résonner des crotales, et des hommes jouent de la flûte pendant toute la navigation. Le reste remplit l'air de chants et de battements de mains. Quand ils passent devant une ville, ils poussent la barque vers la terre, et tandis qu'une partie des femmes continue à faire ce que je viens d'indiquer, quelques-unes attaquent, par des railleries et des cris, les femmes de la ville ; d'autres se mettent à danser, ou, se tenant debout, retroussent leurs vêtements. Les mêmes choses se répètent à toutes les villes qui se trouvent le long du fleuve. *(Hérodote. — Histoire. — Euterpe.)*

Osiris honora Hermès qui était doué d'un talent remarquable pour tout ce qui peut servir la société humaine. En effet... Hermès donna aux hommes les premiers principes de l'astronomie et de la musique ; il leur enseigna la palestre, la danse et les exercices du corps. Il imagina la lyre à trois cordes...

(Diodore de Sicile. — Bibliothèque historique. — Livre I.)



DANSEURS NÉCROPOLE DE THÈBES

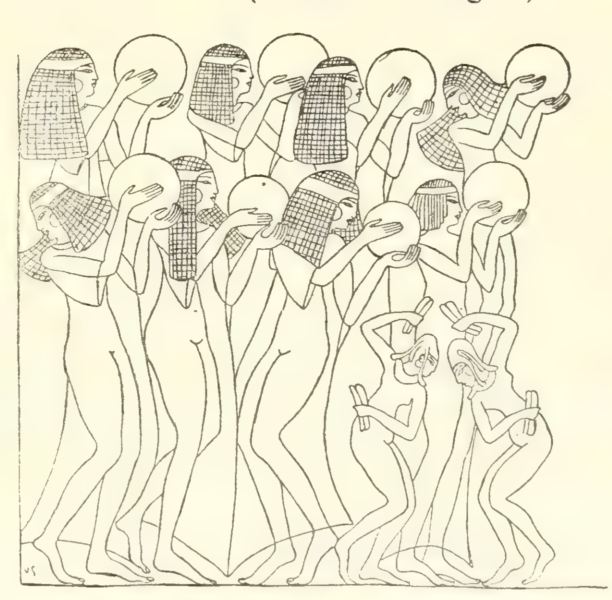
... On raconte que lorsqu'Osiris passait par l'Ethiopie, on lui amena les satyres qu'on dit être couverts de poils jusqu'aux reins. Osiris aimait la joie, la musique et la danse ; aussi menait-il à sa suite des chanteurs parmi lesquels étaient neuf filles instruites dans tous les arts...... Osiris attacha à son expédition les satyres qui se distinguaient par le chant, la danse et le jeu.

(Diodore de Sicile. — Bibliothèque historique.)

Osiris, tu ne connais ni les tristes soucis, ni le deuil : ce que tu aimes, ce sont les danses, les chansons...... (*Tibulle. — Elégies.*)

:.. On ne saurait trouver d'anciennes imitations qui n'aient été accompagnées de danse. Orphée et Musée, les plus excellents danseurs qui fussent alors, en instituant les mystères, ont regardé la danse comme ce qu'il y avait de plus beau, et ils ont ordonné qu'on ne put exprimer les choses saintes sans la danse et le rythme.

(*Lucien de Samosate.*
De la danse.)



DANSE FUNÈBRE TOMBEAU DE HARMÎNOU-THÈBES

L'ancienne fable du Protée Egyptien ne me parait être

autre chose que l'emblême d'un danseur fort habile dans la pantomime, lequel avait l'art de s'assimiler à tout et de prendre, pour ainsi dire, toutes sortes de formes : en sorte que, par la rapidité de ses mouvements, il imitait la fluidité de l'eau, la vivacité de la flamme, la férocité d'un lion, la colère d'un léopard, l'agitation d'un arbre, en un mot, tout ce qu'il voulait. Mais la fable qui ne reçoit que des choses merveilleuses, publia bientôt qu'il devenait effectivement ce qu'il ne faisait qu'imiter.

(*Lucien de Samosate. — De la danse.*)

Entre tous les peuples et nations du monde, il n'y eut jamais un plus superstitieux, un plus idolâtre, ni qui ait tant falsifié la vraye Religion que les Egyptiens. Ils avoient (entre toutes les autres infinies idoles qu'ils adoroient) un veau nommé Apis et Serapis auquel ils référoient tout leur bien et félicité... et célébroient des jeux et des banquets... à la feste de leur veau Dieu Serapis ; ou après les festins ils faisoient des Danses, momeries, jeux et autres solennelles reioyssances.

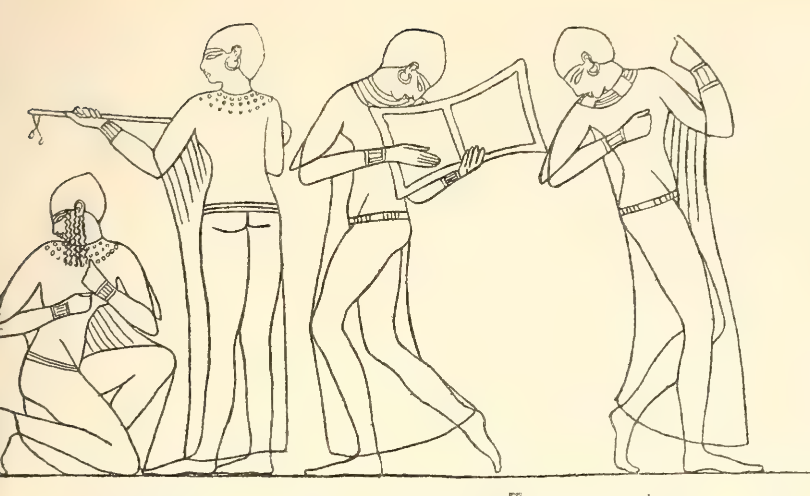
(*Paradin. — Le Blason des Danses*, 1556.)



JOUEUSES DE MANDORE. TOMBEAUX DE GOURNAH THÈBES

Les Egyptiens qui passent pour l'un des plus anciens peuples du monde, et pour avoir eu les premiers la connoissance des Sciences et des Arts, firent de leurs danses des hiéroglyphes d'actions, dont les caractères semblent avoir été imités dans le Traité de la chorégraphie de Feuillet... Ils en avoient aussi de figurées, pour exprimer leurs mystères. Platon qui fut leur disciple et leur admirateur ne put assez louer le génie de celui qui, le premier, avoit mis en concert et danse l'Harmonie de l'Univers et tous les mouvements des astres, exprimés par la danse astronomique : il conclut de là qu'il devait être un Dieu ou un homme divin.

(*Bonnet. — Histoire générale de la danse sacrée et profane*, 1723.)



MUSICIENNES ET DANSEUSES. TOMBEAUX DE GOURNAH-THÈBES

... La Danse fut un des points fondamentaux de leur culte. Celle qu'ils imaginèrent pour exprimer les divers mouvements des Astres, fut la plus ingénieuse ; et celles qu'ils instituèrent dans les suites, pour la fête d'Apis furent les plus solennelles. Les Prêtres revêtus d'habits éclatans, et sur des airs harmonieux d'un caractère noble, exécutoient la première en tournant autour de l'autel. Ils le considéroient comme le soleil placé dans le milieu du ciel, et ils figuroient par leur Danse, le cercle des signes célestes sous lequel l'astre de la lumière fait son cours journalier et annuel. Ils exécutoient les autres dans la consécration du bœuf Apis. Le Taureau... trouvé par les Prêtres, nourri pendant quarante jours dans la ville du Nil et servi par des femmes nues, étoit enfin conduit à Memphis dans une barque dorée. A son arrivée, les Prêtres, les Grands de l'Etat et le Peuple, alloient le recevoir avec la plus grande pompe et le conduisoient dans le temple au son de mille instruments. C'est alors que les Prêtres figuroient dans leur marche et dans le temple, les exploits, les conquêtes et les bienfaits d'Osiris. Leur danse en étoit la représentation annuelle : d'abord c'étoit sa naissance mystérieuse, les amusements de son enfance, ses amours avec la déesse Isis. Ils le peignoient ensuite entouré d'une troupe de guerriers, de satyres et de muses, allant conquérir les Indes pour leur faire connoître la vertu et pour répandre l'abondance et le bonheur. Ils passoient de cette action à son triomphe sur ses barbares frères. L'Egypte le couronnoit, le reconnaissoit pour son frère, pour son bienfaiteur, pour son Roi, On réservoit son apothéose et celle d'Isis pour le temple ; et ce spectacle aussi important que magnifique était terminé par des Danses vives et gaies qui faisoient passer la joie et l'amour dans le cœur d'un peuple innombrable qui en avoit été le spectateur. Selon les

livres sacrés des Egyptiens, le bœuf Apis ne devoit vivre qu'un temps limité...... on lui faisoit des obsèques magnifiques. Les Prêtres exécutoient alors sur le rivage, dans les rues et dans le temple des Danses funèbres qui exprimoient le malheur que les Peuples pleuroient et tout restoit plongé en Egypte dans le deuil jusqu'à l'apparition du nouvel Apis. Dans ce moment, les fêtes, les festins, les danses recommençoient comme si Osiris eut paru lui-même. Les réjouissances publiques duroient ainsi pendant sept jours.

(*De Cahusac. — La danse ancienne et moderne*, 1754.)

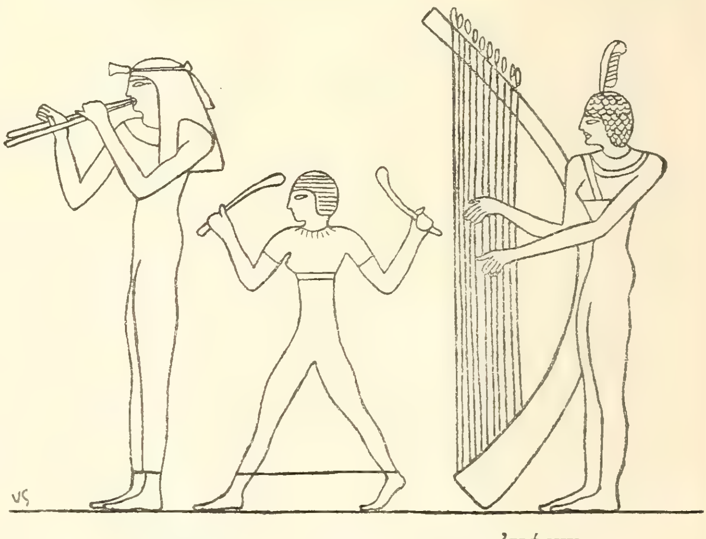


DANSEUSES. TOMBEAUX THÉBAINS

Les Egyptiens connurent très anciennement la saltation. Je n'en veux pour preuve que le fable du Protée qui fut un roi d'Egypte. Le pouvoir qu'on lui attribue de prendre lorsqu'il le vouloit, toutes sortes de formes n'est qu'une allégorie ingénieuse de l'habileté de ce Prince dans l'art pantomimique. Les Egyptiens avoient institué en l'honneur du Dieu Apis, des Danses sacrées, où ils exprimoient successivement et la douleur de l'avoir perdu et la joie de l'avoir retrouvé. J'observerai à ce sujet que chez ce peuple la Danse fut toujours liée aux cérémonies religieuses, et que les lois fondamentales en avoient déterminé l'usage et le caractère.

(*De l'Aulnaye. — De la saltation théâtrale*, 1790.)

Dans le premier âge du monde, les hommes chantèrent les bienfaits du Créateur,



MUSICIENNES ET DANSEUSE TOMBEAUX D'ELÉTHYA


DANSEUSE. TOMBEAU DE TI

ils dansèrent pour exprimer leur joie et leur reconnaissance. La danse était un signe d'adoration et ceux qui considéraient la divinité comme l'harmonie de l'univers, pensaient que des chœurs de chant et de danse, images du concert et de l'accord de ses perfections, pouvaient seuls l'honorer dignement. Ces prêtres se persuadaient que le Dieu qu'ils adoraient en dansant, leur inspirait cette fureur sacrée, prélude ordinaire des oracles ; le plus grand nombre était de bonne foi. Tous les peuples de l'antiquité ont fait de la danse l'objet principal de leur culte, et leurs prêtres jouaient des jambes et des bras, s'exerçaient vigoureusement à la pirouette avant de commencer leur cours de théologie....

Les peintures des hypogées nous montrent assez souvent des exercices gymniques, des tours de force et d'adresse exécutés non seulement par des hommes mais par des femmes. On y voit également des concerts quelquefois accompagnés de danses, et on trouve dans les tombeaux une grande quantité d'instruments de musique..., dans les peintures du British Museum, les servantes et les danseuses sont nues.

Louis Ménard. — Histoire des anciens Peuples de l'Orient, 1883.)

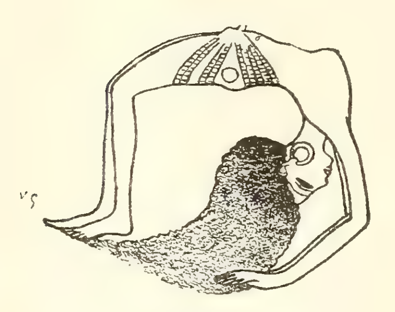
Si on en juge par les monuments, la musique et la danse étaient fort en honneur dans la société égyptienne... La danse était aussi bien que le chant un amusement favori des Egyptiens. Les hommes se livraient autant que les femmes à cet exercice ; toutefois les textes faisant défaut, il est difficile de distinguer sur les monuments si les personnages que l'on voit danser exercent une profession pour amuser les autres, comme cela se fait en Orient, ou s'ils dansent pour se divertir eux-mêmes, comme cela se pratique en France.

(*René Ménard et Claude Sauvageot. — Vie privée des Anciens.*)

... Au tombeau de Arkhmahorou... au mur sud du Kiosque, une

scène de divertissements avait été sculptée ; il ne reste que la partie inférieure et les traces d'un second registre. Le mort assis sur un siège à pieds en forme de pattes de lion, regardait les danses qu'exécutaient devant lui deux hommes, un troisième battait la mesure en frappant dans ses mains. Au registre inférieur, les danses se poursuivent, exécutées cette fois par cinq femmes représentées dans une attitude que l'on trouve rarement dans les scènes analogues. Leurs pas sont accompagnés par le battement de mains de deux femmes. La coiffure des danseuses est terminée par une longue tresse, à laquelle est suspendue une balle, qui au cours des évolutions de la danse entraînait la tresse rapidement autour de la danseuse. A côté des offrandes nécessaires à la vie matérielle, on veillait donc à fournir au mort des plaisirs esthétiques et, si on nous permet l'expression, on enfermait au tombeau des danses en les exécutant réellement à l'intérieur de la demeure d'éternité au moment des funérailles.

(*J. Capart. — Une rue de tombeaux à Sakkarah*, 1907.)



BALLADINE

OSTRACON DU MUSÉE DE TURIN

SUR LA DANSE [1]

Mesdames, Messieurs,

Lorsque j'ouvris, il y a quelques années, mon Ecole Française de Gymnastique Rythmique, je me promis d'y consacrer tout mon temps et tous mes efforts à la culture de la géniale méthode inventée par Jaques-Dalcroze et de cantonner mes élèves dans l'étude technique des rythmes corporels et musicaux, à l'exclusion de toute recherche chorégraphique. Et voici que, revenant sur cette austère résolution, quatre ans plus tard — mais quatre ans c'est si long dans la vie d'un artiste ! — je vous convie, Mesdames, à venir vous asseoir sur mes rudes gradins pour assister à un spectacle exclusivement composé de danses.

Je ne crois pas cependant me tromper en accordant désormais, dans mon école, une part importante à la danse et je dois vous faire observer d'ailleurs que quatorze élèves seulement participent à cette manifestation, sur cent soixante-dix que j'ai le plaisir de diriger aujourd'hui dans les voies innombrables du rythme.

A vrai dire je n'ai pas changé d'objectif et le Rythme pour lui-même, le Rythme avec un grand R, reste toujours le fond de mon enseignement. J'ai seulement pris plus nettement conscience de ce qu'est, de ce que peut être et de ce que doit être la danse. A priori le mot " danse " parait un de ces termes qui, suivant Pascal, " désignent si naturellement les choses qu'ils signifient à ceux qui entendent la langue, que l'éclaircissement qu'on en voudrait faire apporterait plus d'obscurité que d'instruction. " Il est vrai. Je dirais même volontiers qu'il le désigne trop clairement et de là vient qu'on ne réfléchit pas assez sur le caractère de l'objet désigné et qu'on ne peut pas s'entendre sur ce caractère, tant il est vaste, étendu, compliqué. Jadis je me suis demandé, dans les mêmes conditions, pourquoi l'on est si peu d'accord sur le sens du mot " mélodie " et sur la chose qu'il désigne. Et j'en suis venu à trouver qu'on ne peut pas définir la mélodie

[1] Causerie faite à la représentation de la *Parfaite Jardinière* le 10 janvier 1914.

autrement que comme *une série de sons successifs*, toute autre difinition étant trop étroite, trop exclusive ou trop dogmatique.

Eh bien ! je crois sincèrement qu'on ne trouvera jamais non plus d'autre définition complète de la danse que celle-ci : *la danse est essentiellement une série de mouvements successifs*. Une école où l'on remue bras et jambes, tête et torse pour représenter les valeurs, les accents et le degré de cohésion des sonorités musicales est, par définition, une école de danse et les petits gosses de quatre ou cinq ans, à qui je fais faire des noires, des blanches, des rondes et des syncopes, séries de mouvements successifs, dansent ni plus, ni moins que M. Nijinsky ou que Mme Isadora Duncan.

Mais, disais-je autrefois, en parlant de la mélodie, dans un livre sur Gluck, " une série de sons successifs peut aller depuis depuis le roulement de tambour jusqu'au divin solo de flûte qui accompagne dans *Orphée* la danse des âmes heureuses, depuis le cri du concou jusqu'aux variations du rossignol, depuis la récitation la plus insipide de Lulli, jusqu'à l'air savamment agencé par Piccini ou par Pergolèse... Or entre la mélodie, telle que nous la concevons musicalement, c'est-à-dire le chant, soit vocal, soit instrumental où l'émotion se traduit par une série de notes variées, par une certaine " courbe " toute pleine d'accents, d'intonations diverses et de lyrisme, entre cette mélodie et la mélopée, récitation terne et monotone sur un petit nombre de notes, parfois sur une seule, il y a des degrés à l'infini. Où cesse la mélopée ? où commence la mélodie ? Personne ne pourra jamais le déterminer. Aussi le caractère mélodique d'une phrase musicale ne dépend-il pas de cette phrase, mais de celui qui l'écoute. Deux personnes très intelligentes et très musiciennes peuvent différer totalement d'avis à ce point de vue. "

Il en va de même pour la danse. Elle peut aller depuis le mouvement machinal et monotone du rémouleur repassant un couteau, jusqu'aux élégantes et subtiles évolutions de Mlle Zambelli, depuis la grâce inconsciente d'une jeune fille servant le thé jusqu'aux gestes étudiés, choisis, pathétiques de M. Mounet-Sully incarnant le malheureux Œdipe ! Et, là encore, nous ne pouvons être tous d'accord sur le point où le mouvement acquiert un caractère suffisamment organisé pour être qualifié d'artistique et de chorégraphique. Mme Ida Rubinstein n'est-elle pas parvenue à nous faire croire que même une série d'immobilités peut être de la danse ?

J'aimerais assez pourtant classer les danses, comme je fis les mélodies,

pour notre commodité, suivant leur forme, suivant la manière dont y entrent en jeu les divers éléments du mouvement corporel, principalement l'amplitude et le rythme. On pourrait utilement considérer de la sorte trois types principaux de danses.

Le premier comporterait la *danse en prose*, une sorte de *récitatif corporel* et renfermerait les mouvements les plus simples, comme la marche, les gestes des sports et des métiers courants, ceux de la vie de relation, salut, poignée de mains, etc.., ceux enfin de la comédie, où l'on imite cette vie de relation, toutes activités dont les rythmes sont élémentaires et où l'amplitude, loin d'être gaspillée, est réduite systématiquement à un minimum de mouvements segmentaires par prudence, crainte de fatigue ou bonne éducation.

Le troisième type de danse (je saute momentanément le second) comprendrait, au contraire, les mouvements les plus amples, les plus exaltés, les plus organisés comme symétrie de forme et comme accentuation rythmique. Les danses populaires, les danses du ballet classique, toutes les *danses proprement dites*, qui s'appuient sur des airs musicaux définis, — une pavane, une passacaille, une valse, un tango, — sur des motifs présentant eux-mêmes un maximum de carrure et d'équilibre, rentrent dans cette catégorie, la seule à laquelle on attribuât un caractère chorégraphique, jusqu'à l'apparition d'Isadora Duncan.

Avec cette géniale saltatrice réapparait dans notre civilisation le deuxième type de danse, la *danse libre*, comme avec Wagner s'est imposé le deuxième type de mélodie, la mélodie continue. La danse libre est un intermédiaire entre le récitatif corporel et la danse proprement dite, comme la mélodie continue entre le récitatif et l'air d'opéra. Le geste lyrique du tragédien ou du chanteur, le geste agile et puissamment rythmique de l'acrobate, le simple geste expressif, quand la passion lui fait perdre toute contrainte, enfin la danse elle-même, telle que les progrès musicaux de nos chorégraphes et telle surtout que la Gymnastique Rythmique tendent à nous la suggérer, rentrent dans cette catégorie.

Dès que j'en suis venu, Mesdames et Messieurs, à considérer dans la nature cette série, allant, en chaîne ininterrompue, de nos gestes les plus instinctifs, les plus élémentaires, aux gestes les plus savamment combinés par lesquels l'âme humaine se puisse manifester, je n'ai plus hésité à accueillir largement la danse à côté des rythmes purs, dont elle n'est que l'épanouissement normal et nécessaire.

Et, pour vous la montrer d'un seul coup sous toutes ses formes, j'ai imaginé une sorte de mystère musical et chorégraphique, où les trois types de mouvements fussent représentés tour à tour. Vous verrez, dans tels ensembles de ma *Parfaite Jardinière*, des danses aussi organisées que possible (bien ou mal, je n'en sais rien ; nous avons fait de notre mieux) mais constituant, à coup sûr, des airs de danse, avec des rythmes très complexes et très symétriques. La plupart des mois, Février, Avril, Mai, Juin, Septembre, Novembre, vous offriront des danses du deuxième type, des danses libres, tandis que d'autres, Janvier, Juillet, et Octobre notamment, s'affirment au contraire comme des danses en prose, basées sur quelque action définie extrêmement simple : bêcher, arroser, ratisser.

Vous avouerai-je qu'étant probablement le premier à oser présenter comme danse une forme de mouvements aussi banale, aussi prosaïque, c'est vers elle que vont mes préférences, parce que, toutes proportions gardées, je pense faire faire par là à la chorégraphie un pas non moins décisif que celui accompli en musique par l'apparition du récitatif debussyste, succédant à la mélodie continue wagnérienne... Entendons-nous bien. Je ne prétends pas du tout substituer la danse en prose aux deux autres types de danses, je suis bien trop éclectique pour cela ! Je voudrais seulement la leur annexer, pour étendre encore le champ si largement accru naguère par l'intuition d'Isadora, — la gymnastique de Dalcroze apportant indifféramment à ces trois types de mouvements, quelle qu'en soit la forme, son incomparable discipline musicale.

Ceci dit, je n'aurais qu'à me taire et à passer aux actes, si je ne tenais, Mesdames et Messieurs, à affirmer encore, sur deux points importants, l'esprit dans lequel j'ai conçu et préparé les danses que nous allons vous montrer : je veux dire, premièrement, mon absolu mépris de toute virtuosité corporelle et, deuxièmement, l'absence de tout souci de style qui a présidé à la réalisation de notre petit mystère.

Sur le premier point, je pense que nous serons facilement d'accord. Depuis une trentaine d'années le goût et l'intelligence des maîtres primitifs, en peinture d'abord et plus récemment en musique, s'est assez répandu dans le public cultivé pour que l'on ne semble plus soutenir un invraisemblable paradoxe en détestant l'habileté stérile qui succède, dans tous les arts, à une période d'épanouissement suprême. Et je ne me fais que l'écho de la plupart des bons esprits de mon temps, si je m'élève

contre une habileté éblouissante, mais fatale à la justesse de l'expression, à la profondeur du sentiment, à l'enthousiasme, au lyrisme, à tout ce qui fait le charme durable, la grandeur et la force de l'art.

Pendant toute ma carrière de musicographe j'ai lutté (jadis avec quelque succès) contre la virtuosité des interprètes musicaux. Et récemment j'ai brisé ma plume de critique en constatant que, par une contradiction étrange, les défenseurs du vieil art musical, des Monteverde, des Lulli, des Rameau, des Couperin, sont aussi les plus chauds partisans des compositeurs contemporains qui versent dans les complications déconcertantes, les subtilités abstraites, le byzantinisme de la forme et mobilisent une armée de plus en plus nombreuse de symphonistes pour flatter notre oreille par un maximum de sensations chatoyantes, au détriment de toute action directe et naturelle sur notre pauvre cœur.

N'est-il pas singulier vraiment de voir les mêmes hommes qui, à juste titre, préfèrent Giotto et Ghirlandajo, peut-être même Raphaël à Véronèse ou au Corrège, s'enthousiasmer pour ceux qui, en musique, jouent du reflet, plafonnent et raccourcissent sans répit ?...

Mais nous ne sommes pas ici pour faire de l'esthétique musicale. Sur les vers exquis d'un collaborateur sensible et discret, qui n'a rien d'un malin ni d'un orfèvre, je vais vous servir une musique terriblement nue. Je me flatte pourtant qu'elle est sincère et saura, malgré la pauvreté de son maquillage, trouver peut-être le chemin de vos cœurs. Pour la même raison, au lieu de m'adresser à quelque habile décorateur, qui, d'une brosse experte et nonchalante, riche d'effets et de roublardise, peut couvrir en quelques heures un centiare de batiste, j'ai naïvement mais consciencieusement élaboré moi-même ce jardin des quatre saisons, où se déroulera tout à l'heure le long cycle des mois.

Mais c'est la danse qui nous importe, à nous autres, avant tout. Or mes danses sont réalisées par des interprètes fort cultivées, fort laborieuses, — je me plais à rendre un ardent hommage au zèle et à l'intelligence de de ces excellentes collaboratrices, — mais qui, elles non plus, ne possèdent aucune virtuosité chorégraphique. Elles n'ont à leur service ni l'étonnante agilité des danseuses de l'Opéra ou du Ballet russe, ni la vigueur, ni la légèreté des acrobates de cirque ou de music-hall... Eh bien ! je ne vous demande pas cependant de tenir compte pour les juger de ce qu'elles sont des amateurs, ni de ce que vous êtes ici dans une école. Nos danses sont ce que nous voulons qu'elles soient, non point parfaites assurément dans

leur genre, bien loin de là, mais parfaitement dans le genre où nous voulons qu'elles soient. Et si nous avons un souhait à formuler, ce n'est de devenir ni plus souples, ni plus légers, ni plus rapides, ni même de posséder un vocabulaire corporel plus étendu, mais, au contraire, d'atteindre à plus de simplicité, de candeur et de précision.

Quand je montrai au public, il y a deux ou trois ans, les résultats obtenus par mes premiers mois d'enseignement, d'excellents amis, assez bienveillants pour m'encourager, me dirent avec conviction : " Comme ce serait beau si vous aviez... " ou : " Comme ce sera beau quand vous aurez à votre service, disciplinées par cette méthode de Dalcroze, des danseuses assouplies à tous les exercices physiques, légères comme des ballerines et fortes comme des gymnasiarques ! " Et j'opinai sincèrement du bonnet... Nous vous trompions. Tout cela ne nous donnerait que plus de moyens d'étonner le public, ce qui est bien quelque chose, mais n'accroîtrait en rien, *bien au contraire*, notre faculté de le charmer, de le toucher, d'exprimer tout ce que la musique renferme de profond, de passionné, de tendre et de mystérieux.

Pensez-y et je suis sûr que vous en serez tous d'accord avec nous. Etre capable de ramasser avec les dents un mouchoir sur la corde raide, ou de s'incliner pendant seize mesures, une jambe en l'air et les deux bras en avant, être assez leste pour écarter et rapprocher quatre fois les jambes pendant un seul saut, c'est sortir de l'échelle naturelle de notre amplitude segmentaire, c'est presque toujours transgresser le rythme, c'est fausser toutes les proportions du geste et oublier que la pesanteur n'est pas l'ennemie mais la divine auxiliaire des mouvements humains et qu'il n'y a aucune raison de la vouloir cacher comme un phénomène déshonorant, elle, la suprême régularisatrice de toute notre activité musculaire. Un être qui, en courant sur la pointe des pieds, ou en tournant comme une toupie, ou en bondissant comme un volant, donne la sensation d'une légèreté presque immatérielle n'atteind pas plus notre sensibilité artistique que n'importe quel autre virtuose, qu'un flûtiste qui joue trop vite, qu'un violoncelliste qui exécute des parties de violon ou qu'une chanteuse qui lance des contre-mi et des contre-fa pour nous éberluer !

Sur le second point de vue, auquel je me suis placé pour réaliser ma *Jardinière*, je devine que nous aurons plus de peine à nous entendre, parce que mon opinion, très nette, diffère totalement à cet égard des idées généralement admises aujourd'hui par la plupart des artistes et des

metteurs en scène, du moins par ceux qui se piquent de nouveauté.

Je ne ferai pas l'injure à un public averti de lui définir le *style* et la *stylisation*, tels que l'entendent les esthéticiens modernes, ce souci de synthétiser, de simplifier, de déformer systématiquement les objets ou les actes représentés, pour atteindre à un certain caractère préconçu, à une harmonie cherchée, à un effet frappant, où se reconnaisse immédiatement la personnalité du danseur, du musicien, du peintre ou du décorateur. Je concède sans peine aux fervents de la stylisation qu'il y a quelques années la mise en scène de nos théâtres était tombée à un bas réalisme fort éloigné du but suprême de l'art, qui est évidemment de choisir et d'embellir les données de la nature. Et je me suis réjoui, tout le premier, quand, petit à petit, l'on s'est efforcé d'arriver dans les réalisations scéniques à plus de simplicité, à une représentation des choses qui se contentât de les suggérer, au lieu de les copier. Mais aujourd'hui, tout en reconnaissant les très grands services rendus par ce parti-pris de nos chorégraphes et de nos décorateurs les plus modernes, je n'écarte résolument de leurs tendances pour deux motifs principaux.

Premièrement, parce que l'on a dépassé la mesure. On est arrivé peu à peu à se contenter de suggestions élémentaires : une attitude figée pour signifier un état d'âme, trois gestes hiératiques pour mimer une passion, les plis d'un rideau ou quelques parallélipipèdes pour représenter un salon, un palais ou une forêt, le tout avec un échantillonage de couleurs ou des jets de lumière minutieusement, froidement, prétentieusement calculés, et ce " fin du fin " qui fait pousser des exclamations aux blasés et aux précieuses, s'éloigne finalement davantage du but de l'art que le réalisme d'antan.

Et secondement, ce qui me pousse à me révolter aujourd'hui contre la stylisation systématique, c'est que je vois en elle une tendance non seulement étrangère, mais antifrançaise. A vrai dire le mot d'ordre est venu de Belgique, d'Allemagne ou de Russie, qui nous a conduits tour à tour à ces ragoûts ou à ces pauvretés de couleur, à ce dessèchement ou à ces tourmentes de lignes, au bénéfice du style... Et de quel style ? Du style des peuples qui, se méfiant de leur goût, se tirent d'affaire par des parti-pris, des a priori de facture et se mettent à l'abri des laideurs, des niaiseries ou des manques de tact, par une théorie rigide, qui les soutient évidemment, mais en bridant tout ce qui fait la grâce, tout ce qui est la marque de notre art, à nous autres, la fantaisie, la divine fantaisie ! Est-ce qu'ils stylisaient, les imagiers des cathédrales, qui

couvraient les tympans des porches et les chapiteaux des piliers d'une humanité si quotidienne, si directement calquée dans la vie de chaque province, d'une flore et d'une faune toute frémissante de souplesse et de vérité ? Est-ce qu'ils stylisaient, nos adorables décorateurs du XVIII[e] siècle, eux qui apportaient, jusque dans leurs bouquets chimériques, toutes les finesses, toutes les irrégularités, tous les caprices des parterres et des buissons ?

Et voilà pourquoi, négligeant la virtuosité dans ma musique, dans mon décor, dans mes danses, je n'y ai pas moins délaissé toute préoccupation de style, en me rapprochant de la nature, mère de tous les arts, avec autant de candeur que la liberté, car j'aime mieux manquer de goût, que de me museler ou de me ligotter par prudence. Certes l'on pourra très diversement apprécier le résultat obtenu, mais je serais fou de joie, je l'avoue, si, au milieu de toutes les critiques que l'on aura le droit de m'adresser, on reconnaissait à nos travaux un caractère nettement national et si notre ouvrage, comme celui des bons imagiers dont j'évoquais tout à l'heure le souvenir, pouvait mériter, par son double caractère de soin sans virtuosité et de sincérité sans parti pris, l'épithète jadis glorieuse *d'opus francigenum.*

Après une telle déclaration de foi, je n'ai plus le droit, Mesdames, ni même Messieurs, de compter sur votre indulgence. Je réclame de vous d'ailleurs quelque chose de plus difficile : votre sincérité. Non point vis-à-vis de moi. Celle-là je suis sûr que je l'obtiendrai ; un public est toujours sincère, en tant que collectivité. Mais vis-à-vis de vous-mêmes. Je ne vous demande certes pas de *juger* notre petit spectacle. Quelle affreuse attitude pour un auditoire de se poser en critique ! Mais tâchez de *sentir*, indépendamment de toutes les idées préconçues, en dehors de tout goût du jour et de tous les préjugés, qui, notamment en matière de danse, encombrent nos esprits, si, oui ou non, ce que vous allez voir vous aura paru *joli*, expressif, vous aura *amusé*. Si oui, vous nous verrez ravis du plaisir que nous vous aurons procuré, en nous amusant beaucoup nous-mêmes, je ne dois pas vous le dissimuler. Si non — et je le saurai, car vous me direz poliment des mots horribles : " C'est très intéressant ! " ou : " Quelle recherche curieuse ! " ou : " Le bel effort d'art ! "... alors laissez-moi quarante-huit heures pour vous maudire et un an pour reconnaître mes fautes, travailler de nouveau avec le même élan et réparer, s'il se peut, les erreurs que voici !

Jean d'Udine.



"LA PARFAITE JARDINIÈRE" de Jean d'Udine



RAOUL PUGNO à l'âge de huit ans

(Photographie dédiée à son professeur Mme Joséphine Martin)



Hôtel Métropole. Moscou.
Гостиница МЕТРОПОЛЬ
МОСКВА.

18 Xbre 1913

Mon cher grand artiste
et confrère éminent,
Je viens vous demander un
immense service –
Je suis arrivé hier à Moscou
pour jouer ce soir à la
Noblesse – le concert de Mme
Wieniawski et Raoul Pugno –
Je quittais Berlin où je venais
d'être cinq jours au lit avec
une bronchite – très souffrant.
Cependant, le médecin me
jugeant assez bien, m'a laiss...

partir - et j'ai immédiatement
télégraphié à mes bons amis
Wieniawski que j'arrivais.
Or - ce voyage de 44 heures, s
une maladie tout récente
a fait que, dès mon arrivée à la
gare - j'ai été glacé entière
et la fièvre m'a repris de
nouveau - Hier - à minuit, j
un médecin - ce matin - j
ai vu un second - tous ensemble
Ils s'accordent tous deux à
dire que jouer ce soir pour
moi est impossible —
absolument impossible.
Or, immédiatement, je
pense à vous - Votre nom

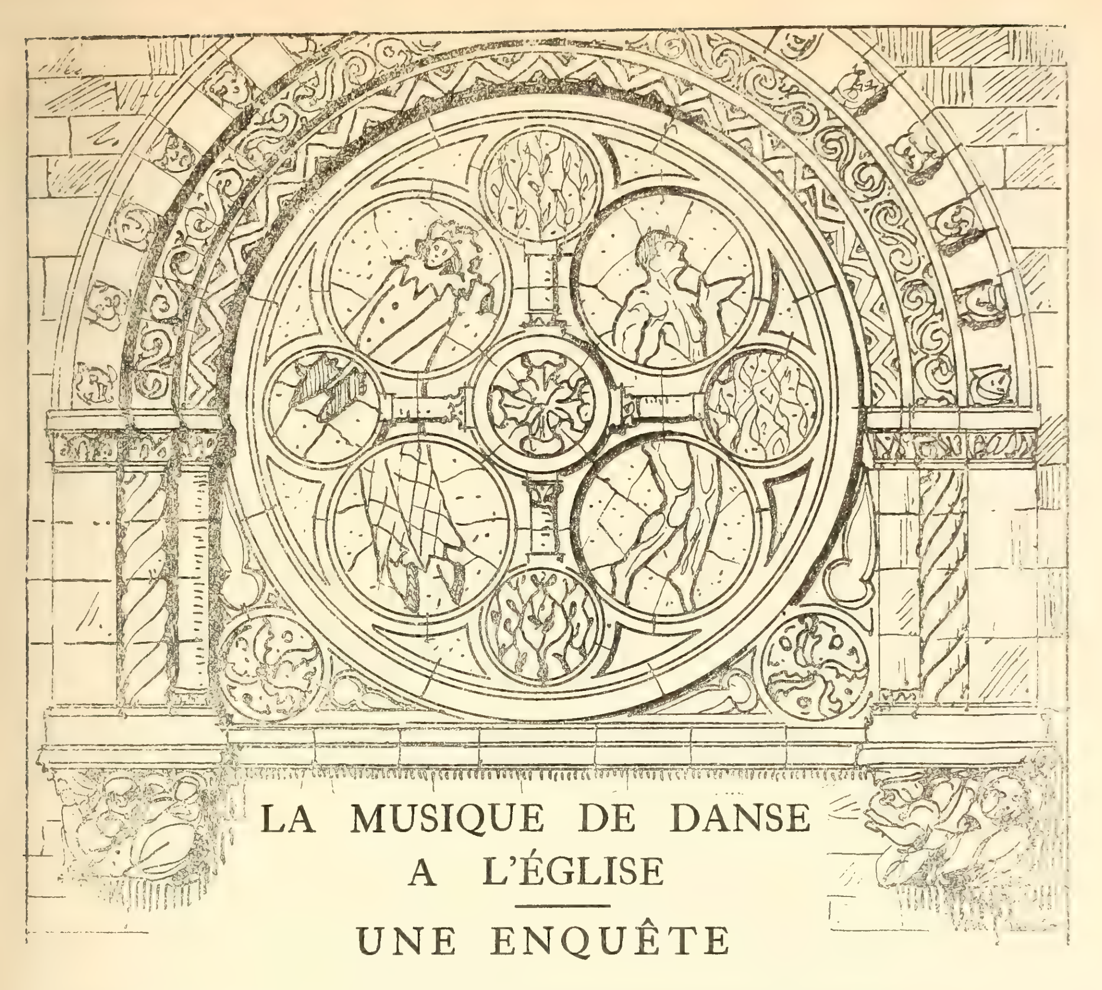
célèbre et aimé du public nous sauverait complètement.

Mlle Boulanger – qui est une artiste compositeur très remarquable – sera très heureuse de jouer avec vous le Concerto de Mozart – ou autre chose. Et puis – vous aurez deux numéros de soli – à votre choix.

Voilà, mon cher Confrère, ce que je vous demande, c'est très hardi – mais les artistes sont non seulement des Confrères – mais aussi un peu des frères – et ils s'aident volontiers — Mon ami Wiernawski qui vous remettra ce mot, vous dira de vive voix tous les détails.

Je veux seulement vous dire moi même, toute ma reconnaissance dévouée

Raoul Pugno



LA MUSIQUE DE DANSE A L'ÉGLISE

UNE ENQUÊTE

Nous avons reçu cette lettre que nous nous empressons de soumettre à nos lecteurs, en les encourageant à témoigner leur intérêt à une question aussi importante.

Messieurs,
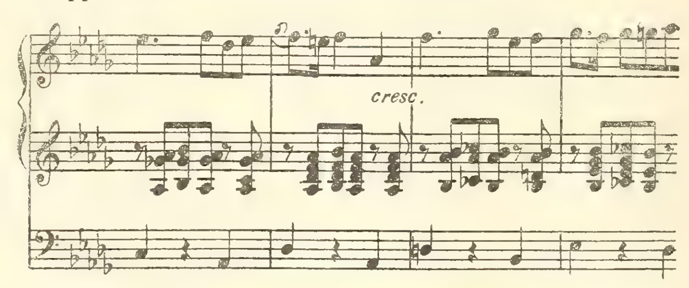
Voudriez-vous faire bon accueil à la requête que vous présente un fidèle abonné ?

Paroissien d'une des plus belles églises de France, j'ai la faiblesse d'aimer la musique. Je m'intéresse à tout ce qui la touche, et j'ai bien souvent gémi de la voir traitée avec tant de désinvolture aux offices de mon église. Il y a quelques jours, un *Offertoire* m'a semblé plus déplacé que tout, et j'ai écrit à mon organiste pour protester contre une musique, dont la valeur intrinsèque n'est pas en cause, mais qui, à mon sens, ne saurait franchir les portes du temple. Réponse incandescente de mon organiste, lequel, après avoir pris l'avis de son curé, me déclare atteint de *snobisme liturgique* et incapable de juger de la religiosité d'un morceau de musique. Il ne me reste donc qu'à faire appel au sentiment général pour éclairer ma religion incertaine, et à tenter une sorte de referendum auprès des personnes compétentes. Voici le corps du délit :
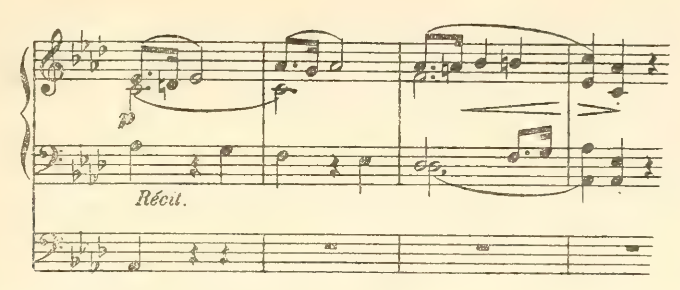
Tout d'abord le *positif* (gambe de 8 P.) et la *pédale* (jeux doux de 16 et 8 P.) nous présentent *andantino* le rythme d'une agréable mazurka :

sur qui vient se poser au *grand orgue* (flûte et bourdon de 8 P.) la mélodie:

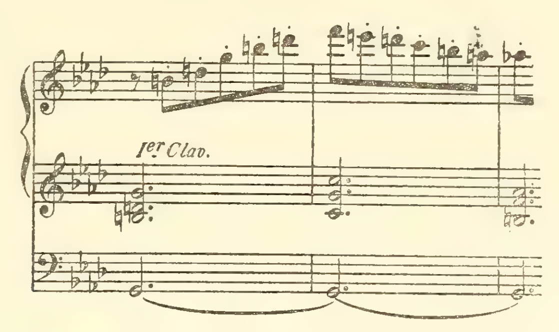
Un court développement conclut, et nous continuons :



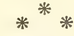
Ici s'unissent les voix célestes et la gambe du *Récit* pour entamer une seconde repris aguicheuse,



saupoudrée de *petite flûte* (8 P.) :



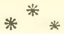
et, après retour du Tempo I, une coda entraîne le tout à sa fin dernière.



Or, je soutiens que ceci est de la **musique de ballet,** propice aux passe-temps d'un casino estival, pas plus mauvaise que beaucoup d'autres qui s'envolent de nos pianos après dîner, ou qui rassemblent nos concitoyens autour de l'orphéon municipal, mais absolument inacceptable entre un *alleluia* grégorien et les paroles sacramentelles du Sacrifice de la Messe.

Et je demande en grâce à tous ceux qui ont des oreilles de me tirer de ce doute affreux, et de me dire leur sentiment :

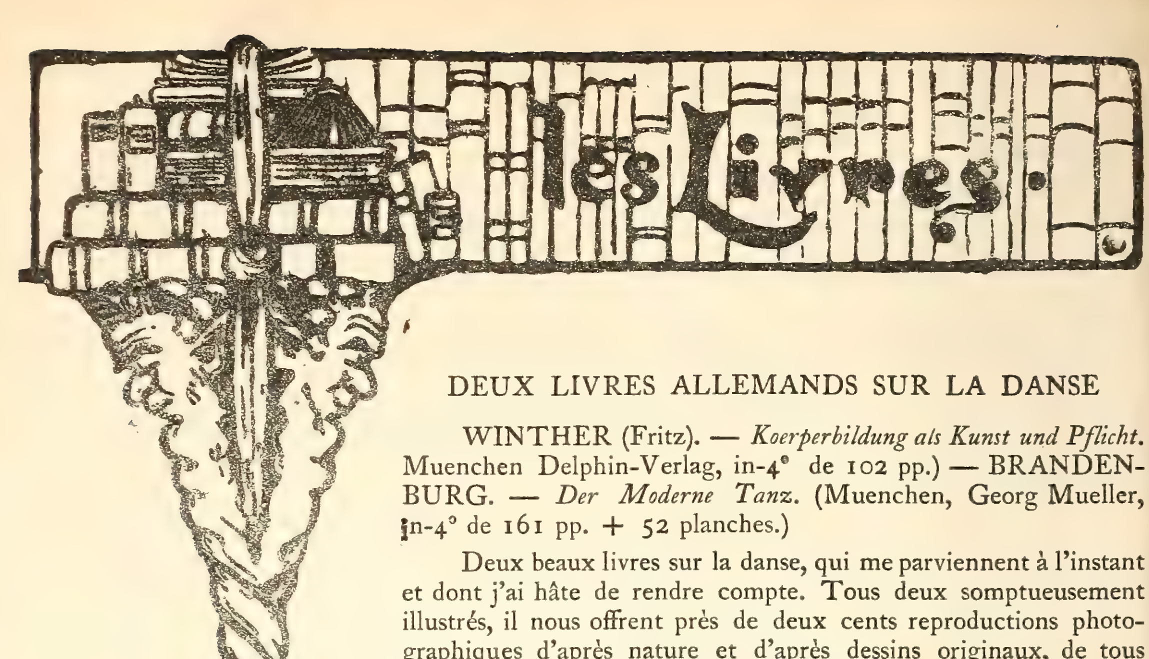
1° Ce morceau convient-il à l'église ?
2° Pourquoi oui ?
3° Pourquoi non ?



Loin de moi le désir d'entamer une polémique personnelle avec un organiste que je ne connais pas et dont la responsabilité n'est pas en jeu. La question est plus haute. Il s'agit à la fois, de la musique de la religion, et de la religion de la musique. L'humble offertoire entendu, après tant d'autres, le 7 décembre dernier et qui (je le sais maintenant) date de vingt ans environ, est un cas entre mille, entre cent mille. C'est pourquoi il offre une signification précise et pose, devant tous les musiciens et amis de la musique, un problème attachant d'esthétique générale.

Veuillez bien, Messieurs...

J.-H. Morain.



DEUX LIVRES ALLEMANDS SUR LA DANSE

WINTHER (Fritz). — *Koerperbildung als Kunst und Pflicht.* Muenchen Delphin-Verlag, in-4° de 102 pp.) — BRANDENBURG. — *Der Moderne Tanz.* (Muenchen, Georg Mueller, in-4° de 161 pp. + 52 planches.)

Deux beaux livres sur la danse, qui me parviennent à l'instant et dont j'ai hâte de rendre compte. Tous deux somptueusement illustrés, il nous offrent près de deux cents reproductions photographiques d'après nature et d'après dessins originaux, de tous les protagonistes de la danse rénovée.

C'est un sujet encore peu familier. En France du moins, nous ne connaissons de tout ce groupe fervent que son chef Isadora Duncan. A peine savons nous qu'il existe un certain Jaques Dalcroze, qui opère des merveilles. Et c'est tout ce que le gros du public pourrait nommer, s'il était interrogé. Mais qui a vu les Wiesenthal, Sacharow, Lestikow, Clotilde de Derp, Sent Mahésa, Ellen Tells, Ruth St. Denis? Qui sait comment travaillent un peu partout en Europe des groupements qui se préparent à l'apostolat formidable du mouvement corporel ?

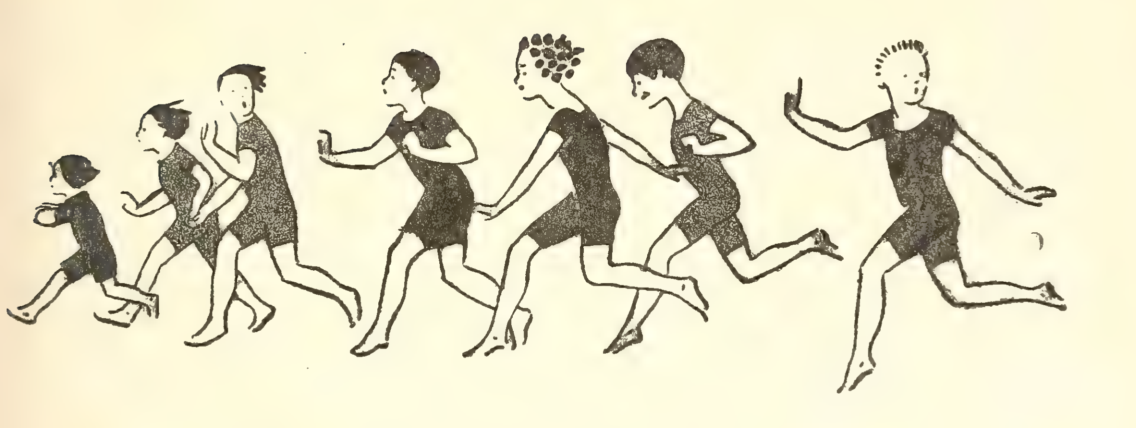
Ces volumes d'auteurs différents nous l'apprennent. Ils paraissent ensemble par un heureux hasard et se complètent. Car l'un nous montre dans la danse l'hygiéne avantageuse, qui part du rythme pour arriver au sport. L'autre précise le rôle des simples mouvements physiques dans l'évolution générale des peuples modernes. En un mot, cette grande renaissance de l'effort musculaire rythmé nous est présentée sous ses deux formes sociales par M. Winther et par M. Brandenburg, avec le même souci d'en justifier l'apparition dans notre culture moderne, d'en dégager les causes, et d'en montrer les applications les plus hautes.

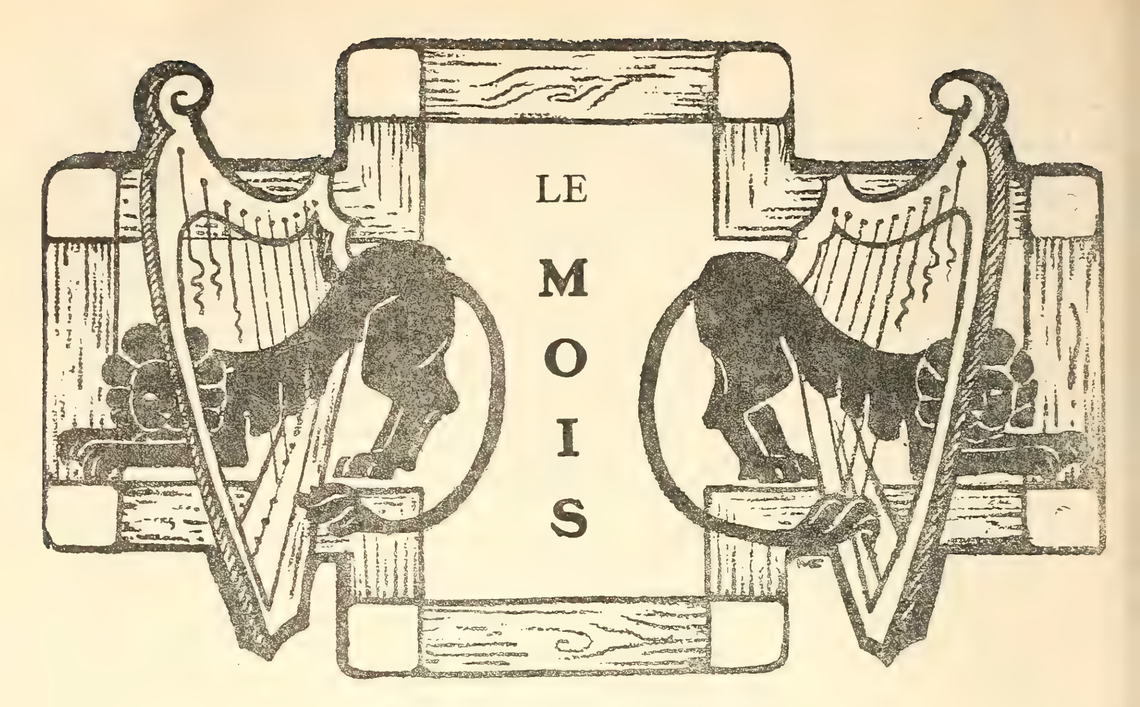
Attention ! Nous n'avons rien chez nous qui ressemble à ces deux publications. Nos ouvrages sur la danse sont rétrospectifs et à l'usage des bibliophiles, c'est à dire écrits avec le souci d'une érudition égoïste. Nous n'avons pas encore posé cet inquiétant problème devant nous avec le sérieux et l'attentive logique que réclame l'actualité. Tandisque l'Allemagne, l'Amérique et l'Angleterre, cherchent le sens de ce renouveau corporel associé aux lois des sonorités stylisées, tandisque là-bas on discute, on se documente, on publie, sans marchander, de gros et somptueux volumes, chez nous, on rigole, passez-moi l'expression. Les uns jettent l'anathème sur une danse argentine, les autres s'invenctivent, et la galerie se tord. On ne demande pas si la danse a une mission civilisatrice à accomplir, si l'élan qui pousse nos jeunes vers la G. R. aussi bien que vers le foot-ball ou vers le tango, est le résultat d'une force nouvelle et

encore cachée, et qui déferlera demain sur notre vieux monde engourdi ! Non, on laisse aller les choses, choses, on laisse les pires instincts s'emparer de ces ressources neuves d'une Europe qui veut bondir. On n'élève ni le débat ni la danse, et l'on ne peut empêcher M. Brandenburg d'écrire dans l'un de ces volumes : " C'est du pays de la culture physique dégénérée, de la France, qu'est venue il y a cinquante ans la régénération de la danse avec Delsarte, que ses compatriotes obligèrent à aller chercher fortune en Amérique ; et c'est d'Amérique qu'elle est retournée en Europe, chez le seul peuple qui possède assez de passé et assez d'avenir pour allumer la culture physique au flambeau de l'art, c'est à dire l'Allemagne! "

La formation du corps est un devoir et un art ! tel est le point de vue d'un Allemand qui traite de cette danse moderne, que nous accueillons ici à coup de crosses épiscopales. Plaisir érotique, ou objet de scandale voilà tout ce que nous trouvons dans un sujet qui vient d'inspirer deux beaux volumes, à méditer comme une leçon d'idéalisme.

J. E.





Les Théâtres

THÉATRE DES ARTS — OPÉRA-COMIQUE.

Le Théâtre des Arts qui a enrichi la mémoire des artistes de tant de précieux souvenirs s'est entr'ouvert un seul jour pour une intéressante révélation. La Société Française des Ami de la musique dont la tendresse musicale s'étend au delà de nos frontières y rendit hommage à un compositeur belge Eugène Samuel à qui la vie fut impitoyable et pour qui la gloire fut avare de sourires. M. Jacques Rouché voulut bien s'imaginer qu'il était encore directeur de cette scène et y planta de délicieux décors pour créer autour de la *Jeune Fille à la fenêtre* l'atmosphère de rêve souhaitée par les auteurs. Mme Jane Bathori fut l'interprète admirable de cette œuvre un peu âpre, un peu tendue, un peu douloureuse dans sa technique et dans son esprit mais attachante par la générosité de ses tendances et la noble curiosité dont témoigne une écriture assez prophétique, si l'on veut bien méditer sur son acte de naissance.

Le compositeur était présenté par notre ami René Lyr, avec un enthousiasme affectueux, dans une causerie chaleureuse et pittoresque dont la force de persuasion était irrésistible. Le succès personnel du conférencier fut très vif et très mérité. Et il ne faut pas que M. Eugène Samuel accuse trop amèrement l'injustice de son destin : il n'est pas donné à tous les musiciens de susciter d'aussi vaillants défenseurs et de se faire précéder, sur les chemins du monde, par un hérault d'armes doué d'une éloquence aussi enflammée.

Au moment de faire ses adieux à sa clientèle dont il connaît la composition hétéroclite, M. Albert Carré s'est commandé deux modèles de cartes de visite pour y inscrire le *p. p. c.*

traditionnel : les unes finement gravées, par un jeune artiste espagnol, sur un bristol de luxe, les autres grossièrement imprimées sur carton bon marché par les soins d'un modeste papetier italien : quand on est dans le commerce, il faut savoir n'humilier personne.

Ces deux cartes, malheureusement, ont été glissées dans la même enveloppe, ce qui a rendu cette ingénieuse prévenance complètement inutile. La même représentation réunissait en effet Manuel de Falla et Franco Leoni avec un à-propos discutable.

Je me garderai bien de rééditer les vertueux clichés condamnant — par défaut, d'ailleurs, — le vérisme italien ; l'école italienne a créé une formule de théâtre adroitement commercialisée qui a victorieusement conquis sa place au soleil de la rampe et répond par d'éloquentes colonnes de chiffres aux critiques idéalistes des délicats. Un directeur de théâtre a donc non seulement le droit mais le devoir de s'approvisionner annuellement de lyrisme transalpin pour libérer sa conscience vis-à-vis de ses commanditaires. Mais il faut savoir choisir. L'Italie n'a encore produit qu'un seul Puccini. Dans le vaste mouvement de réprobation qui la souleva jadis contre la redoutable invasion des pifferari, la critique française ne perdit pas son temps en subtilités et sabra les assaillants un peu à l'aveuglette. Elle fonça avec une égale ardeur sur Mascagni, Léoncavallo et sur l'auteur de la " Vie de Bohème " : depuis, elle a appris à distinguer entre eux ses adversaires et n'emploie plus les mêmes armes pour les combattre. Elle ne se laisse plus abuser également en présence des astucieux opportunistes milanais qui se réclament de Puccini et prétendent parler comme lui un italien châtié et subtil. Certains véristes ont compris, en effet, le bénéfice de l'élégance verbale et se sont efforcés d'y atteindre par tous les moyens mis à leur disposition dans la grammaire moderniste. Ils ont " potassé " leur gamme par tons, leurs neuvièmes, leurs " altérations piquantes ", ils savent par cœur le chapitre des appoggiatures non résolues et l'appendice où l'on enseigne la façon la plus équitable de diviser le quatuor et le meilleur procédé d'obturation de la trompette et du cor. Sur leur piano, comme sur celui du maëstro Giacomo, on trouve la partition de " Pelléas " et celle d' " Electra " en attendant d'y rencontrer celle du " Sacre du Printemps ". Mais le résultat ainsi obtenu ne répond pas à leur espoir. Ce maquillage approximatif ne trompe personne et n'a d'autre effet que de décourager les auditeurs ingénus qui méprisent ces vaines coquetteries d'écriture et réclament des satisfactions mélodiques plus immédiates.

L'auteur de la nouvelle *Francesca da Rimini* est un de ces véristes diserts et volubiles dont l'orchestre a une instabilité de vif-argent. Le célesta, la harpe, les cuivres bouchés, la flûte et les violons-sourdine y multiplient les néologismes sans créer la moindre poésie. Toute cette musique est conventionnelle et banale et se pare inutilement des plumes empruntées à nos plus rares espèces de paons. Le drame est languissant et morne. Lettrés et illettrés de la musique parurent y éprouver un égal ennui.

La *Vie Brève*, au contraire, sut éveiller des sympathies dans les deux camps. Ces trois tableaux rapides, ces trois fenêtres ouvertes sur l'agitation d'une rue de Grenade, sans vaine littérature et sans attendrissement inutile, ces scènes familières qui ne cherchent leur beauté que dans le pathétique quotidien et ne puisent leur richesse que dans le " trésor des humbles " ont toutes les séductions extérieures du vérisme sans en avoir les tares secrètes. Le public s'intéressa naïvement à cette action simple et vivante, à ce drame de passion qui jette, mourante, aux pieds de l'amant qui l'a trahie, une jeune gitane délaissée, et les raffinés

trouvèrent à chaque page de la partition d'excellentes raisons de s'émerveiller. Avec une simplicité de moyens qui va presque jusqu'à la sécheresse — ce qui est au fond, très espagnol — avec cette sorte d'aridité qui se retrouve dans certains paysages de sa patrie, Manuel de Falla a su faire pleurer dans une musique, en apparence impassible, toute la nostalgie d'une humble vie écrasée. Il y a, dans ce premier tableau de l'Albaicin, dans le contraste que forment la rue inondée de soleil et les groupes rieurs de jeunes filles qui la traversent, avec la cour de la pauvre maison de Salud, la cage où la vieille grand'mère soigne un oiseau malade et le chant obstiné des marteaux sur l'enclume dans une forge voisine, il y a dans toute la poignante médiocrité de ces humbles existences, dans la modeste symphonie quotidienne des bruits qui les bercent, dans la morne acceptation d'un destin d'esclave que, seul, l'amour peut transfigurer, une impression d'inoubliable mélancolie voluptueuse. On sent si bien que la vie de Salud dépend d'un sourire de Paco ! Et la musique, toute chargée des effluves de la nuit tombante, noue et dénoue si doucement les liens invisibles qui retiennent les deux amants aux bras l'un de l'autre, au moment où l'amour va se faire un jeu cruel de les séparer !... Et l'âme nerveuse, ardente et triste de la terre ibérique, palpite si passionnément dans cet orchestre, galvanisant les danses, stylisant les mélodies, les rehaussant d'ornements traditionnels et nationaux qui leur donnent la saveur de véritables chants populaires, adoucis et ennoblis par la " patine " des siècles, qu'elle accomplit le miracle d'exalter dans le temps et dans l'espace et d'enrichir de toute sa tendresse maternelle ce simple fait-divers dont elle fait le drame de l'éternel masculin ! En vérité voilà d'excellent théâtre et Manuel de Falla a bien mérité son succès. Ce jeune musicien que Paris a si rapidement adopté devient un espoir de l'art lyrique et il est infiniment honorable pour M. Albert Carré d'avoir pu terminer par une telle révélation une direction dont les musiciens ne perdront pas le souvenir.

Et maintenant nous tournons vers les triumvirs qui ont recueilli son sceptre, des visages anxieux qu'illumine l'espoir... Leur nombre fatidique, leur apparition à l'heure des étrennes ne nous conseillent-ils pas l'optimisme ? Ne sont-ils pas les trois rois mages porteurs de présents ou peut-être les trois anges de Mme Holmès, descendus du ciel pour nous apporter " de bien belles choses " ?... Qu'ils ne prolongent pas trop cruellement notre angoisse et qu'ils aient pitié de notre impatience !...

Emile Vuillermoz.





CONCERT COLONNE

Sur deux chefs-d'œuvre

La profession de chef-d'œuvre n'est pas toujours enviable.

On l'a pu constater dans la regrettable équipée de " La Joconde " que des siècles de célébrité n'ont pas défendue d'une curiosité par trop intéressée.

Si, la revoyant, les écrivains d'art veulent bien admettre qu'elle ne sourit décidément pas ; qu'il n'y a autour de sa bouche qu'une moue voluptueuse, — en quelque sorte lombarde — retrouvable dans presque toutes les figures du Vinci, son involontaire exil aura servi à nous débarrasser des variations littéraires sur le mystère d'un sourire qui n'est, très simplement, qu'une ombre portée !

Nous avons eu aussi le chef-d'œuvre " Parsifal " que l'on maltraite délibérément... L'Europe s'est abattue sur lui ! Vingt capitales, pour le moins, se disputèrent l'honneur d'en donner des exécutions, plus " modèles " les unes que les autres.Ça a dû être effrayant ! D'admirables bêtises ont été dites à ce sujet par des gens ordinairement gentils. D'autres affirmèrent gravement que les chefs-d'œuvre appartenaient à tout le monde ! Ce qui se défend aussi mal que possible, étant donné la façon dont on les traite de nos jours (voir plus haut). D'autres méfaits se commettront, n'en doutons pas. Heureusement, avec la patine qu'y met le temps, (le meilleur des critiques d'art) les chefs-d'œuvre acquièrent une certaine indifférence... Ils savent qu'ils ne doivent compter que sur d'obscurs dévouements, d'anonymes amours, la vraie passion étant généralement discrète.

Attendons avec patience, le jour où l'on instituera un concours pour juger du meilleur Parsifal. Souhaitons qu'il soit international, et même que les nations puissent concourir accouplées. Mais si ce jour-là, Wagner ne tombe pas du haut des profondeurs du ciel, sur la tête de ses admirateurs, c'est que, décidément, le miracle ne peut plus s'accomplir.

Notes sur les Concerts

L'Etrangère, drame lyrique en trois tableaux, poème d'Alphonse Météríé, musique de Max d'Ollone. 1er Tableau.

Deux personnages : *Guillaume*, le héros de ce drame, jeune homme à l'allure tranquille, mais dont l'âme est inquiète et rêveuse. *L'Etrangère*, qui matérialise le goût des aventures, le besoin de s'évader sous des cieux plus beaux, les désirs secrets de l'imagination.

Du prélude orchestral, des sonorités émergent péniblement, posant les lignes essentielles d'un paysage mélancolique et bouché, particulier aux côtes de ces pays du nord où l'on ne voit jamais le soleil qu'à travers un écran d'humidité fuligineuse.

Vers la fin de ce prélude, courageusement gris, Guillaume et l'Etrangère abordent près des portes de la ville brumeuse qui vit naître Guillaume, où il a décidé de revenir, espérant retrouver la paix tranquille que l'Etrangère lui a fait abandonner pour poursuivre les apparences du bonheur, dans des pays faciles et trop semés de casinos, leur préférant son ancienne vie, plus humble, plus à l'abri de complications mondaines : habit, cravate blanche, soirées, soupers... il veut reprendre son vieux vêtement de flanelle, livrée d'ennui si douce aux rêves... Et c'est la tristesse des adieux aux trop irréalisables chimères !

L'Etrangère, fidèle à son symbole, (sans quoi il n'y aurait plus de drame possible), ne veut pas croire à un éternel adieu, et lui prédit, — assez facilement, — qu'ils se retrouveront. Elle reprend seule le chemin de la mer. Guillaume la regarde s'éloigner dans la lueur doucement éclatante du couchant. La nuit vient... L'Ennui s'installe... Guillaume resté seul, pas très sûr de ses résolutions, va regagner la maison paternelle. Mais s'il a pu congédier l'Etrangère, il a compté sans le Souvenir !... Voilà que des ténèbres épaissies sortent des visions radieuses. Il respire le parfum des pays parcourus. Il réentend les danses qui rythmaient sa joie d'antan. Pourtant, il faut rentrer ! Quel accueil va-t'on lui faire ? Ne va-t'on pas lui démontrer, sans cordialité, que les voyages ne forment pas toujours la jeunesse, et qu'il faut canaliser son imagination.

La musique de M. Max d'Ollone ne badine jamais avec les sentiments, et, c'est avec la plus entière loyauté qu'elle insiste sur certains développements, quand elle croit y trouver son devoir. Cela ne va pas sans quelques longueurs, qui s'exagéreront au théâtre, du moins on peut le craindre, d'autant plus qu'à notre époque le public semble avoir perdu toute patience. Il faut aller vite, toujours plus vite, grâce à quoi, l'on a pu, récemment, jouer les deux Faust de Goëthe dans une seule soirée, ce qui n'est qu'un record de vitesse.

Sans recommander la formule cinéma vériste, par laquelle les personnages se précipitent les uns sur les autres en s'arrachant les mélodies de la bouche, où, en un acte, on fait tenir toute une vie : naissance, mariage, assassinat compris... ce qui permet d'écrire le minimum de musique, puisque très logiquement, on n'a pas le temps de l'entendre.

Il faut avouer, quoiqu'il puisse en coûter que la symphonie au théâtre deviendra dans peu de temps, une très vieille chose morte.

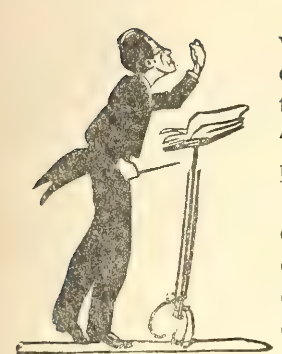
Sait-on, à ce sujet, que chez les fabricants de " films " il est question de cinématographier les neuf symphonies de Beethoven ? Cela, au moyen d'événements, de drames contemporains. Bien entendu, ils n'auront rien à faire avec la musique, encore moins avec Beethoven.

Pour revenir à M. Max d'Ollone, souhaitons lui d'entendre l'Etrangère dans le cadre qu'il a rêvé. La musique en est assez expressive pour défendre ce qu'elle contient parfois d'excessive psychologie. L'optique spéciale du théâtre tend des pièges aux plus malins de ses prêtres !

Mademoiselle Jeanne Hatto chanta l'Etrangère. Sa voix prenante et douce, comme le reflet d'un beau ciel sur la mer, a fait comprendre tout ce que cette figure contient de songe et de réalité. Monsieur Lheureux, qui fut un si parfait Chouisky, lors de cette unique représentation de Boris Godounow au théâtre des Champs-Elysées, a donné au mélancolique Guillaume, cette justesse dans l'accent qui lui est particulière. Gabriel Pierné et l'orchestre des Concerts Colonne ont remplacé les décors, les jeux de lumière avec une attentive compréhension qui mérite de grands éloges.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX.





“ Etes-vous Viennois ?... Non ?... Quoi, vous n’auriez pas une goutte de sang slave dans les veines ?... Alors, Monsieur, il est tout à fait inutile que vous alliez entendre la 4me Symphonie de Mahler, vous n’y comprendriez rien. ”

Un peu chagriné par cette mise en doute de mes facultés intellectuelles et sincèrement désireux de juger sainement l’œuvre d’un artiste pour la figure duquel j’ai toujours éprouvé de la sympathie, je pris à tâche de me forger une âme viennoise — momentanément au moins — en me plongeant préalablement dans le slavisme musical et littéraire le plus authentique, et j’arrivais dimanche au Concert Lamoureux avec la meilleure volonté d’écouter avec attention et de comprendre, si possible. Hélas ! je n’ai que trop compris... Dès les premières mesures de la Symphonie en *Sol*, on se croit transporté en pleine atmosphère *schubertienne*, et on en est satisfait, bien que l’on eut préféré un peu de nouveau.

Dès la douziéme mesure, par exemple, ça change, ça tourne définitivement au Caf’Conc’ du Prater, avec le *Damen-Orchester*, les écharpes jaunes, la quête de la jolie flûtiste, au milieu des bruits de fourchettes, des odeurs de *schnitzel panirt*, des relents de veuves-joyeuses... et ça part en une enfilade de valses, viennoises, je veux bien, mais, à coup sûr, d’une terrible trivialité qui n’a plus rien du tout de *schubertien*... Et on est beaucoup moins satisfait qu’au commencement...

Vers la péroraison du premier mouvement (de coupe classique, oh ! combien...) l’auteur se livre à une débauche d’italianismes, italianismes d’opéras des temps héroïques où Rossini et Donizetti se disputaient le sceptre de la vulgarité formulaire. Alors, on ne sait plus que penser. Faut-il écouter, suivant les intentions de l’auteur, comme on écouterait de la musique pure ? — Dans ce cas, ça n’existe guère ; c’est un morceau pour Alhambras ou Moulins-rouges, mais pas pour salle de concerts symphoniques.

Faut-il, au contraire, admettre l’affabulation du commentateur : “ un père de génie faisant l’éducation de son fils — ou de sa fille ” (la musique, pas plus le commentaire, n’indique le sexe de l’enfant.) Oh ! alors, on ne peut que s’attrister de la déplorable éducation que ce père (de génie) donne à sa progéniture en ne lui faisant connaître que de la musique de café-concert saupoudrée de citations des *Puritani* et de la *Cenerentola*...

Les trois autres pièces de la symphonie, aussi simplettes de forme que nulles de recherches harmoniques, ne viennent malheureusement pas relever le niveau musical donné par le premier mouvement. Le Scherzo-valse et surtout l’Andante muni de sa “ belle phrase ” de violoncelle, encore d’un degré au dessous des “ belles phrases ” de Mendelssohn... qui cependant..., ne nous présentent rien de neuf, rien d’intéressant, à part une très franche modulation vers la fin du morceau lent. Le final est un petit *lied* en rondeau assez agréable,

et qui fut très agréablement chanté par Mme Faliero-Dalcroze, mais auquel l'accompagnement de piano eut amplement suffi.

Et partout, depuis le premier mouvement jusqu'au final, s'étale la plus parfaite, la plus complète vulgarité. Est-il possible qu'un compositeur puisse manquer à ce point de goût et de sens artistique, et ne semble point se douter que, quelque sujet qu'il traite, il doit avant tout choisir de beaux matériaux, s'il veut créer de la beauté ? Mais Haydn, mais Beethoven, mais Schubert, viennois cependant d'origine ou d'adoption, ne sont jamais triviaux dans leurs peintures populaires ou paysannes, parce qu'ils laissent parler leurs âmes de poëtes et ne cherchent point à faire de la photographie...

En quelle estime ne devons-nous pas tenir nos musiciens français d'avoir su se garer de cette tare de vulgarité qui parait s'étendre actuellement sur la musique allemande ! Combien nous devons être reconnaissants à un Ropartz, à un Witkowski d'avoir élevé à la hauteur de l'Art les chants populaires employés dans leurs symphonies, et combien — à l'audition de cette musique de Mahler — croissait notre sincère admiration pour la marche de pompiers idéaux des " Fêtes " de Debussy, comme pour les contes enfantins, mais jamais vulgaires, de la charmante " Mère l'Oye " de Ravel !

Mon Dieu ! voilà que j'oubliais que, n'étant pas slave, je n'ai, pas plus que les autres parisiens, le droit de juger la musique viennoise ! Mais alors, puisqu'il est entendu que nous sommes inaptes à les comprendre, qu'on laisse donc au viennois toutes ces viennoiseries !...

L'exécution de ces quatre morceaux, pleins de détails instrumentaux vétilleux et difficiles à faire sortir, fut on ne peut plus remarquable et l'orchestre de Chevillard fit tout le possible pour en atténuer la platitude.

Tout à côté, le poème de Richard Strauss " *Tod und Verklärung* " parut d'une grande puissance... mais non, toutefois, sans avoir pris quelques rides — Ce mort se défraîchit.

Le mois musical du Concert Lamoureux présentait, outre la symphonie de Mahler, une autre nouveauté : une suite de deux poèmes pour chant de M. Ropartz : *Manoir* et *Lied du soir*, interprétée par Mme Croiza. L'esprit de classification (très commode pour critiques pressés) qui colle sur le dos de tel compositeur l'étiquette : *symphoniste* et sur le ventre de tel autre la pancarte : *dramatiste*, nie généralement au chanteur de théâtre la faculté d'être également chanteur de concert. Si l'exception confirme la règle, cette règle se trouve aujourd'hui confirmée par la précieuse exception qu'est Mme Croiza.

Il y a deux mois, en effet, elle créait au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le beau rôle de *Pénélope*, de façon à enthousiasmer tout le public et l'auteur lui-même par son talent si noble et si expressif, et, le 11 janvier, elle chantait au Concert Lamoureux les mélodies du directeur du Conservatoire de Nancy avec un art et un style exquis que l'on rencontre, hélas, rarement chez les professionnels de la scène.

Ces deux poèmes expriment tous deux la même idée de consolation au déclin de la vie, le second décrivant avec une émotion plus intense ce que le premier n'avait fait qu'indiquer.

Etant donné cette similitude, il pouvait sembler téméraire de les rapprocher sur le même programme, mais on ne résiste pas à une expression sincère, quelque répétée qu'elle soit, et la loyauté de M. Ropartz, dont l'âme d'artiste transparaît dans ses œuvres sans vaine préoccupation de succès, jointe à la noble simplicité de son interprète, a triomphé de



l'inconvénient que je visais plus haut, en établissant dans l'esprit des auditeurs un courant de profonde émotion. C'est de la belle musique.

En terminant, je m'excuserai de prendre la parole pour un fait personnel, mais je dois signaler ici la publication dans leur *texte original* des douze Sonates pour piano de l'étonnant précurseur de Beethoven, F. W. Rust. Cette publication est la seule pièce qui puisse mettre fin au débat sur Rust suscité par un docteur allemand trop naïf et propagé à Paris par des musicographes trop crédules.



Vincent d'Indy.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Je ne vois pas d'inconvénient à ce que la Société des Concerts, qui est de vieille souche, qui a des traditions, des tendances, souligne les premières auditions qu'elle nous offre de certaines œuvres déjà répandues. La notule qui serait ailleurs un aveu cynique de paresse et de négligence, contribue à déterminer les étapes de son évolution. Il n'est pas indifférent, par exemple, que *Mort et Transfiguration* de M. Strauss ait, à son tour, franchi le seuil. Ce fragment métaphysique suppléera fort bien à la vanité d'un *Don Juan* que nous renvoyons volontiers à quelque bonne ou mauvaise fortune.

La *IV*me *Symphonie* de Beethoven — qui est un peu la Cendrillon de la famille — ouvrait, le 28 décembre, le dernier concert de 1913. Les exécutions de la rue Bergère respirent tant de ferveur, de vivacité et d'énergie, une juste intelligence de l'esprit beethovenien que je regrette d'avoir récemment incriminé le zèle de la Société. Cette réponse collective est écrasante. Mais nous avons eu d'autres régals.

La pensée était délicate d'accoupler — il y avait de l'orgue dans l'affaire — Rameau et son petit-neveu, M. Saint-Saëns, qui a soigneusement inventorié son héritage. La publication intégrale de l'œuvre de Rameau fera date dans notre histoire. Cette fermeté, cette élégance du dessin, cette polyphonie substantielle, souple, claire, purement française comme celle des maîtres de la Renaissance, cette vigueur, cette franchise mordante de l'harmonie, cette assurance, cette liberté, cette spontanéité de la pensée, vous les retrouverez dans son motet *Laboravi*. La bourgeoisie de l'abonnement m'a paru témoigner par son indifférence un défaut de sens national.

M. Saint-Saëns vient, je crois, d'orchestrer son *Offertoire* pour la Toussaint, où jusqu'ici l'orgue seul soutenait le chœur. Il le soutenait, dis-je, sans grand mal. L'aspect de la partition est singulier. Ce sont des portées sans notes presque. A peine un court *fugato* libère-t-il quelques instants les voix de leur solidarité harmonique. De-ci de-là, une pédale ; mais où il faut et quand il faut, une guirlande contrapontique tout unie. M. Saint-Saëns — voyez plutôt son *O Salutaris* — adore ces réminiscences scolastiques. C'est d'un art un peu froid, un peu sévère, d'un caractère inaltérablement religieux comme tous les motets de M. Saint-Saëns qui

se ressemblent beaucoup. Les chœurs de la Société des Concerts demeurent la plus admirable " psallette " que je sache à Paris.

Et *Psyché*, la *Psyché* de Franck qui devrait endormir de son charme toutes les rancunes toutes les inimitiés ? Car il y a une question Franck, que nous essaierons quelque jour de résoudre. Pauvre père Franck ! Il est l'ennemi dont la terreur réconcilie les pires adversaires. Déjà M. Saint-Saëns et M. Debussy ont esquissé autour de son cadavre une danse macabre. M. Saint-Saëns, M. Debussy, âmes jumelles sans le savoir qui anathématisent Franck, qui adorent Mozart, qui glorifient Rameau, et dont les deux chefs-d'œuvre, *Samson et Pelléas* nous offrent comme scène capitale une scène capillaire. Ces phénomènes ne sont d'ailleurs surprenants qu'en apparence. Ils trahissent une naturelle reviviscence, une réaction de l'esprit originel, la révélation d'une fraternité latente. Et c'est une crise digne d'être étudiée. Provisoirement, si l'on veut bien, une fois encore, au moins, *Psyché* sera un souffle, une âme, un reflet, une irisation exquise. Peut-être M. Messager ne l'a-t-il pas enveloppée d'une atmosphère assez vaporeuse. Il se ressouvenait de Beethoven trop proche. Il faut interpréter, alléger l'orchestre de Franck, du sommeil parfois faire jaillir le rêve. Eros, Psyché, ces immortels glissent et n'appuient pas. Qu'elle se réveille bientôt *Psyché* que notre souvenir adore et rêve nébuleuse et légère, petite sœur symbolique de cette Elsa que M. Messager a toute et toujours comprise !

Je crains d'avoir excédé les limites de mon territoire et je me résous à quelques sacrifices. Rameau, Beethoven et M. Saint-Saëns prennent goût à l'hospitalité de la Société des Concerts. Le programme du 18 janvier les réunissait encore. La *Symphonie* en ut mineur déroula ses péripéties tragiques. C'était là assurément au temps de Beethoven de la musique nouvelle non moins que l'*Adagio* quasiment impressionniste de la *Sonate* en ut dièze mineur baptisée " Clair de lune. " A Rameau, M. Delmas et M. Notick avaient emprunté une scène d'*Hippolyte et Aricie* dont l'Opéra nous dévoila il y a quelques années les beautés. Le Vme *Concerto* pour piano de M. Saint-Saëns qui ne me scandalise pas du tout, si cosmopolite soit-il, avait été élu par M. Busoni. On peut discuter l'interprétation de M. Busoni dans certaines œuvres qui ne lui sont pas consubstantielles. Cela ne l'empêche pas d'être infiniment plus qu'un virtuose. Mais il est aussi " le virtuose " et l'un des plus prodigieux que nous connaissions. Cette technique transcendante semble innée. Il crée de ses dix doigts un univers sonore. Nul n'a cette magnificence du geste, cette puissance, cette variété, ce don de la couleur et de l'évocation. Il a galvanisé l'inertie distinguée de son auditoire. Mais pourquoi a-t-il ajouté au *Concerto* de M. Saint-Saëns une gibbosité offensante en recommençant le final au lieu de s'exalter dans le splendide isolement de quelques pages de Bach et Liszt, où il est inimitable ?

Ce n'était pas une première audition que la *Messe du fantôme* de M. Ch. Lefebvre. Les Concerts-Colonne en 1898, M. Taffanel pendant l'exposition de 1900, la célébrèrent. Le conte breton dont elle est inspirée n'a pas gagné à être amplifié et versifié par ses adaptateurs. M. Lefebvre a pensé que la musique est une synthèse où les tares du verbe disparaissent, où tout se confond et se fond, sobrement dans le style tempéré de la tradition néo-classique. Avec tact, sinon avec une originalité profondément suggestive, il a illustré un scénario romantique. M. Delmas a pu, surtout vers la fin de l'œuvre où le soliste est le mieux partagé, déployer un lyrisme auquel le théâtre convient d'ailleurs avant tout.

Paul Locard.



Le Tango.



EST-CE une oraison funèbre qu'il convient de prononcer, ou une apologie ? On sait qne l'autorité ecclésiastique vient de sévir. S. E. le cardinal Amette, archevêque de Paris, n'a pas craint de transcrire, pour le couvrir d'opprobre, ce nom frivole. " Nous condamnons la danse, d'importation étrangère, connue sous le nom de *Tango*, qui est de sa nature lascive et offensante pour la morale. Les personnes chrétiennes ne doivent, en concience, y prendre part. Les confesseurs devront agir en conséquence dans l'administration du sacrement de pénitence ". Ainsi conclut un mandement sévère qui va jeter le trouble et le remords en bien des consciences. Le refus de l'absolution est un châtiment grave, puisqu'il écarte de la table de communion. Comment d'autre part renoncer à tant de réunions dont le tango, comme jadis le bridge, est l'occasion ou le prétexte ? Comment refuser une danse que la mode favorise ?

Les ministres des autres cultes se sont montrés plus réservés. M. le grand-rabbin J.-H. Dreyfus déclare fort sagement qu'il ne peut formuler aucune appréciation sur le tango, parce qu'il l'ignore, M. le pasteur Roberty rappelle que les églises protestantes ne donnent à leurs fidèles que des principes, laissant à chacun la responsabilité des applications.

On peut se demander en effet par quelle sorte d'enquête le vénérable archevêque de Paris a pu se faire une opinion sur ce nouveau plaisir du monde ? A-t-il dépêché dans les salons des émissaires chargés de vérifier les écarts, de compter les croisements, de mesurer les pressions ? S'est-il rapporté aux aveux du confessionnal, qui souvent invoquent, afin d'atténuer la faute, la complicité de l'heure et du lieu ? A-t-il consulté simplement l'étymologie qui n'a pu manquer de scandaliser son âme chrétienne et latiniste, puisqu'on lit dans l'Evangile : *Noli me tangere ?*

Mais surtout la condamnation spéciale d'une danse a pour conséquence logique l'autorisation des autres. Les charmes diaboliques du tango étant évités, on n'aura rien à craindre ni de la matchiche brésilienne, ni du cake-walk, ni du one-step, ni de la très-moutarde, tout au moins jusqu'au jour où un mandement supplémentaîre en aura dénoncé les dangers. Il y aura des danses mises à l'index. Les autres seront permises : la valse, le boston, la polka, le quadrille feront la joie des mères chrétiennes. Or, la doctrine des pères de l'Eglise n'a jamais varié ; toutes les danses qui mêlent les deux sexes sont réprouvées. Il n'est pas un curé de village qui, montant en chaire au jour de la fête patronale, ne se soit cru obligé en conscience de rappeler cette interdiction à la jeunesse présente. Il n'est pas un confesseur qui n'ait mis une pénitente en garde contre l'attrait du bal et ne lui ait recommandé la modération, sinon

l'abstention. Sans doute sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, l'Eglise n'avait sauvegardé son autorité qu'en la rendant conciliante. Un sage compromis durait en vertu d'une tacite entente. C'est une grande imprudence que d'y vouloir toucher. Depuis la dénonciation du concordat, l'Eglise de France paraît préoccupée d'affirmer son prestige à tout propos ; elle multiplie les prescriptions, les condamnations, les anathèmes. Son zèle indiscret donnerait quelque inquiétude sur son avenir, si par ailleurs on ne la savait éternelle, et découragerait ses amis les plus dévoués, s'ils ne devinaient, même en ces apparentes erreurs, le dessein secret de la Providence.

Reste à savoir ce qui a valu au tango ce renom d'immoralité. L'importation ou l'invention en est récente : ce n'est guère que depuis un an que le monde l'a adopté ; il y a fait fureur. Les autres danses qu'on a préconisées en ces derniers temps sont demeurées des danses de théâtre, ou tout au moins de fantaisie ; les salons ne les admettent que par exception, et comme des curiosités de l'instant ; elles se dépassent et se supplantent l'une l'autre ; sitôt qu'on les a vues, leur destin est accompli. Le tango demeure. Il est en nos salles la danse dominante, celle dont on ne se lasse jamais, comme fut la valse au siècle dernier, le menuet sous Louis XV, la courante sous Louis XIV.

L'origine du tango est incertaine, et les érudits de l'avenir en disputeront sans fin, comme ceux d'aujourd'hui pour la courante, le menuet, la valse, et toutes les danses qui se sont répandues. L'art léger des pas cadencés ne laisse guère de documents écrits ; il ne se montre que par l'exemple et ne se transmet que par la tradition. Il a ses maîtres dont quelques-uns peuvent rivaliser, pour le génie créateur, avec ceux de la poésie, de la musique et des arts plastiques. Mais leur nom ne reste pas attaché à la figure qu'ils inventèrent, parce que chacun est libre de la copier, puis de l'enseigner à son tour. C'est pourquoi nous savons vaguement que telle ou telle danse s'inspire d'une coutume populaire, mais nous ignorons comment on a tiré, de ce trépignement incertain, une forme accomplie de grâce et d'élégance ; une danse est une œuvre d'art ; elle ne devient résistante et durable que du jour où elle a obtenu l'unité du style, et le style, j'ai quelque honte de le répéter, mais la citation est neuve au moins sur ce sujet, c'est l'homme même.

C'est pourquoi je ne passerai pas les mers pour montrer, en quelque sombre bouge de Buenos-Ayres, les trémoussements bottés, éperonnés, pommadés et huileux qu'on voudrait nous présenter comme modèles. Ce n'est pas à nous qu'ils peuvent servir de modèles ; nous n'y aurions jamais trouvé qu'un spectacle étrange et un peu nauséeux. Mais l'artiste inconnu à qui nous devons le tango a aperçu le parti qu'on pouvait tirer de cette grossièreté presque sauvage, de même que le peintre fait des berges pourries de la Seine un tableau frémissant de coloris, et qu'au regard du poète le torchon même est radieux. Cet artiste est parmi nous, j'en suis persuadé ; qu'il reçoive ici l'hommage d'une admiration d'autant plus vive qu'elle ne sera jamais retenue par la considération de l'homme.

Le tango est la danse de notre temps. Il me souvient d'un vers de Vigny, que nos professeurs trouvaient un peu risible :

La valse qui bondit en son sphérique empire.

Il est certain que le mouvement de la valse est inscrit en un cercle ou une cycloide, non en une sphère. Toutefois l'indication de ce solide peut s'expliquer par l'ampleur des crinolines, surtout si l'on y joint l'action de la force centrifuge. La valse tournoyante est faite pour les crinolines. Le tango frôleur convient aux robes ajustées qui tout en avouant le corps l'auréolent de caresse et de frisson. Le tango où les jambes se cherchent sans se rencontrer jamais fait valoir les jupes drapées et à demi fendues qui ne délivrent que pour retenir. Le tango variable et défini atteste l'émancipation du goût féminin : jusqu'ici assujetti au despotisme de la mode, il n'en reçoit plus que des indications générales, et chaqne toilette, fidèle à la ligne du jour, est pour l'assortissement des couleurs, des dessins et des motifs, une composition personnelle.

Je ne vais pas entreprendre ici un cours de tango ; j'y réussirais mal, parce qu'en telle matière le précepte n'est rien, nos lecteurs sont trop honnêtes gens pour n'être pas instruits

déjà d'un aussi bel usage. Je les avertirai seulement d'une particularité qui leur a échappé peut-être : le tango se danse sur une mesure à quatre temps, comme la polka, et non à trois comme la valse ; il y a de plus, au début de chaque mesure, une note pointée qui prolonge, aux dépens du second, le premier temps, et le départ ainsi retardé se précipite légèrement, comme dans la habanera, mais c'est une habanera lente et dès son début pâmée.

Le tango est ce qu'on eût appelé une basse danse : les pas y sont glissés, et les deux pieds jamais ne quittent en même temps le sol. Les basses danses, dont la noble pavane est dérivée, imitaient, avec quelques variations, la démarche naturelle, tantôt en avant, tantôt en arrière, en y ajoutant des flexions du torse qu'on appelait des branles. Le tango ne procède pas autrement. Mais il y a cette différence importante que les deux exécutants, au lieu de se mettre en ligne, s'accolent face à face.

Cette disposition elle-même n'est pas nouvelle : dès le XVIe siècle, elle est adoptée pour la volte, qui est l'ancêtre de nos valses. Les auteurs de ce temps, peu suspects de pruderie par ailleurs, s'en montrent néanmoins choqués. On sait que la valse à son apparition passa aussi pour fort indécente. Il est certain qu'un danseur d'éducation imparfaite peut abuser de l'étreinte ; mais un autre comprendra mieux le principe de toute espèce de danse, qui est au contraire d'éviter le contact en coordonnant les mouvements. Il existe un tango crapuleux, à l'usage des restaurants de nuit, qui ne ressemble pas plus à celui de nos salons que la valse chaloupée des apaches à celle qui ravissait nos mères.

Pourtant des doctrinaires de la morale maintiendront que le tango trouve son attrait dans le rapprochement des sexes. Il en est ainsi pour toutes les danses de société, et ce n'est pas pour un autre motif que l'Eglise les proscrit, et les tolère, puisque la chasteté universelle serait une vertu funeste. Il existe, en Orient, des danses lascives et même obscènes, parce qu'elles contrefont sans précaution les gestes voulus par la nature. Mais les nôtres n'opèrent que par allusion et par symbole : c'est l'union des attitudes qu'elles célèbrent, non des corps. Aussi l'innocence y prend-elle son plaisir sans nul enseignement profanateur. Sans doute faut-il compter sur la discrétion du danseur ; mais le tennis. le patinage et le bain de mer fournissent des occasions autrement tentatrices, et c'est aux maîtresses de maison à n'inviter que les jeunes gens dont elles puissent répondre.

La danse, dédaignée par le génération précédente, revient en honneur aujourd'hui. Il me souvient du temps où dans les bals c'était à qui se dissimulerait dans les encoignures de portes pour se livrer en toute immobilité aux douceurs de la conversation. Les bonnes dames dont nous étions les hôtes faisaient, de quart d'heure en quart d'heure, des rondes policières, afin d'empêcher que les couples, projetés par la rotation, ne désertassent le milieu des salons pour rester appliqués aux murs ; mais leurs pas pesants dont criaient les planchers avertissaient toujours à temps les réfractaires qui se hâtaient de reprendre un semblant de valse, de mazurka, de schottisch ou de pas-de-quatre. Les mœurs étaient-elles meilleures pour cela ?



Le tango est une danse complexe dont pas un de nous n'eût consenti à étudier les figures successives. Aujourd'hui, devenus barbons, nous sentons le charme de cette complexité, la fantaisie qu'on y peut faire valoir, et l'avantage qu'y prend la beauté naturelle. Cette danse est un art, et ceux qui le pratiquent ne pourront dédaigner absolument les autres arts. Si de plus il faut y reconnaître l'image de l'amour, qui ne voit combien l'amour est moins brutal s'il sait attendre, et se complaire aux déclarations propitiatoires ? Quelle est surtout la femme qui ne se réjouirait d'un tel progrès ?

Louis Laloy.



Spectacles de Danses

C'est avec les orteils que l'on feuillette aujourd'hui les partitions nouvelles. Nos compositeurs se plaisent à étendre des tapis d'harmonies inédites sous les pieds nus de nos danseuses. Ainsi tels Hindous fanatiques se font joyeusement laminer par le char d'une déesse vénérée. Mais on distingue bien des manières de fouler aux pieds la musique.

La plus scientifique et la plus minutieuse de toutes est assurément la Gymnastique Rythmique. C'est une ingénieuse invention que Jaques-Dalcroze fit breveter à Genève puis à Hellerau et que notre Jean d'Udine exploite à Paris depuis quelques années avec un succès étourdissant. J'ai eu l'occasion de décrire ici même les savants et gracieux ébats des gymnastes rythmiques et d'exprimer mon admiration pour cette intéressante pédagogie qui impose au corps humain une subtile discipline, éduque les centres nerveux et enrichit l'organisme d'un ensemble de perceptions et de réflexes qui constituent presque des sens nouveaux. Par elle les divisions les plus complexes de la durée et de l'espace ne sont plus des problèmes à étudier mais des nécessités mathématiques instantanément perçues. Les jeunes filles que j'avais observées, au cours des démonstrations précédentes, étaient " accordées " comme des harpes éoliennes pour vibrer au moindre choc métrique, recueillir dans l'espace les plus impondérables des ondes sonores et les laisser s'irradier harmonieusement dans tous leurs membres. Leur corps était devenu " bon conducteur " de l'électricité rythmique.

A cette époque, Jean d'Udine affirmait son désir de ne pas sortir des limites de la pédagogie, se défendait de toute recherche plastique et de toute préoccupation esthétique et, par une grâce singulière, la beauté qu'il fuyait venait sans cesse à lui. Aujourd'hui, au contraire, l'éducation technique de ses élèves étant à peu près terminée, le



professeur veut aborder les réalisations d'art qui en sont le couronnement naturel. Et voici que la beauté, directement sollicitée et officiellement invitée à la fête, semble se faire prier, hésite et, capricieuse, s'intéresse beaucoup moins à la gymnastique rythmique, depuis qu'elle n'y entre plus en contrebande !

Certes, l'idée est charmante de ce petit divertissement pastoral qui, groupant par saisons les douze mois de l'année, met en valeur le caractère " mélodique " — la mélodie corporelle, avec ses accents et ses rythmes est ici le thème donné des contrepoints — des gestes professionnels des travailleurs de la terre. Et la grâce est exquise des douze feuillets qui s'envolent de ce calendrier vivant. Pourquoi donc l'impression d'art reste-t-elle incertaine ? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer.

Mon ami Jean d'Udine, qui fut si longtemps un critique singulièrement sagace et pénétrant — son ballet m'a prouvé qu'il avait, hélas, définitivement dit adieu au métier ! — excusera mon désir de retrouver loyalement les raisons qui ont découragé mon enthousiasme.

On sait que d'Udine a composé la musique, le décor et la chorégraphie de cet ouvrage, n'acceptant d'autre collaboration que celle d'un texte d'une candeur inquiétante. Ainsi devait s'apaiser le " tourment de l'unité " qui ronge les esprits équilibrés. Théoriquement c'était parfait : en pratique il y avait place pour de l'inattendu. On ne s'improvise pas sans danger compositeur de musique, peintre décorateur, maître de ballet, chef d'orchestre, accessoiriste, électricien... etc. comme le fit sans hésiter l'audacieux Protée de la G. R. On ne remplace pas du premier coup sans dommages par l'enthousiasme et la foi les minutieuses techniques des arts qui sont aussi des métiers. Or, d'année en année, le " métier " dont il fut quelque temps à la mode de médire, nous fait comprendre davantage sa noblesse. Jamais il ne fut plus bienfaisant et plus secrètement puissant dans les coulisses de nos théâtres que depuis le moment où l'art tenta de s'affranchir de sa tutelle : les esprits superficiels sont seuls à le croire absent des réalisations les plus fantaisistes de la pensée contemporaine.





C'est précisément l'instant de son triomphe qu'a choisi Jean d'Udine pour nous demander de le trahir, de nier son utilité, de contester son intérêt et pour nous prier d'oublier tout ce que nous avons appris afin de pouvoir goûter, sans préjugés techniques, le spectacle offert ! Nous l'aurions fait bien volontiers, cet effort héroïque, si nous avions été invités à explorer, en compagnie d'un nouveau Strawinsky ou d'un élève de Schœnberg, les régions inconnues qui sont au-delà du

métier, mais pour piétiner désespérément en-deçà de la frontière familière... à quoi bon? En faisant table rase de tout l'acquis des différents arts qu'il abordait, Jean d'Udine se vouait à un inutile recommencement. Il s'est imposé la tâche de " découvrir " péniblement, une à une, des vérités premières qui sont dans le domaine public : il a fermé et barricadé une porte, hier encore ouverte à deux battants, afin de s'offrir le luxe de l'enfoncer.

Que de temps perdu ! Nous voilà condamnés à reconstruire l'harmonie, à réapprendre la règle du jeu, à souffrir cruellement en étudiant le maniement — si difficile — de l'accord parfait et de ses renversements, à trébucher dans les fausses relations, et les " enchaînements d'amateurs ", à boîter sur les mauvaises basses, à nous déchirer le tympan aux fagots d'épines des accords hérissés de fautes grossières, à nous faire pincer l'oreille entre deux quintes mal jointes... etc. Pourquoi cette douloureuse régression ? La musique fabriquée, avec une si allègre inconscience, par mon ami Jean d'Udine ne m'inspire pas seulement de l'aversion et de l'horreur : elle m'inspire de la haine ! Si j'arrive à mettre la main sur cette partition je la brûlerai avec une joie sauvage ! Elle constitue un forfait monstrueux, un crime d'Atride, un parricide et un inceste ! L'affreux homme qui l'a écrite insulte à nos plus chères croyances et bafoue notre idéal le plus sacré. Il a mérité cent fois la mort la plus atroce.

Je sais bien qu'il poursuivait un but particulier : sa musique, contrairement à l'ordre établi, fut déduite de la danse au lieu de l'engendrer et le professeur de gymnastique rythmique affirmera que lui seul pouvait noter avec assez d'autorité et de précision les valeurs mathématiquement nécessaires pour délimiter dans le temps le geste de la cueilleuse d'iris ou le triple mouvement de la bêche qui crève brutalement le sol, le retourne et laisse glisser sa motte de terre. Il y a dans ces études de rythmes — de même que dans les danses " trimestrielles " — tout un luxe d'analyse et d'observation, toute une série de subtilités mélodiques auxquels il faut rendre hommage. Mais le travail du praticien n'a jamais supprimé la collaboration du sculpteur. La partition de Jean d'Udine est maintenant "au point" pour être présentée à un compositeur. Il ne reste plus qu'à la mettre en musique !...

Plastiquement, et chorégraphiquement le même dédain de la technique entraîne les mêmes faiblesses. Théoriquement parfaits, les mouvements d'ensemble se réalisent mal, les " passages ", les entrées et les sorties compromettent l'équilibre des scènes les plus agréablement établies, le mépris de la science scénique la plus élémentaire rend vaines les trouvailles les plus ingénieuses, la fantaisie arbitraire de costumes maladroitement rapprochés ne crée aucune atmosphère : les paysannes d'opérette et les jeunes parisiennes en robe d'après-midi, de diner ou de tango, réunies par une convention accommodante autour d'une boule de jardin, nous imposent des visions d'un symbolisme approximatif et, pour donner à l'ensemble du spectacle toute sa signification iconoclaste, une grande toile de fond, minutieusement brossée " tue " impitoyablement le léger enclos de treillages qui constituait une charmante indication de décor schématique... Ah ! Si Jean d'Udine a maltraité la stylisation, dans sa causerie préliminaire, il faut reconnaître que le " style " s'est bien vengé !

Si j'apporte tant de passion à la critique de ce spectacle, c'est que je crois utile de crier " casse-cou " à un théoricien remarquablement intelligent, au moment où il va entrer dans la période des réalisations artistiques. Il y a trop d'écart entre les ingénieuses données du problème et la solution provisoire qu'il nous propose. Après avoir si lumineusement décrit les délices du paradis terrestre dont il tient la clef, Jean d'Udine n'a pas le droit de nous offrir un spectacle aussi voisin du travail d'amateur. La séduction de ses théories développe en nous un dangereux appétit de beauté et une soif de nouveauté très redoutables : on attend de lui des miracles. Il nous les doit. Il nous les donnera sans doute quand il aura franchi cette étape dangereuse. Nous devons faire crédit à ce merveilleux remueur d'idées. Il a démoli le Temple mais, après tout, il n'est pas tenu, pour nous être agréable, de le rebâtir en trois jours !...

C'est encore l'absence de techique — inutile de dire que ce mot est pris dans son acception la moins étroite — qui manque à deux autres spectacles de danse dont l'intérêt

musical fut indiscutable. Avec de la lumière obéissante, des décors remarquables, un essaim de fillettes attentives et l'orchestre Colonne, Mme Loïe Fuller pouvait nous émerveiller : elle ne parvint qu'à nous intéresser. Louis Laloy a excellemment caractérisé la forme d'art que pratique ce petit corps de ballet : " Ces piétinements, ces enjambées, ces sautillements et ces culbutes ne sont que des amusements d'enfants dont la gymnastique la plus chétive ne se contenterait pas comme exercices de chambre. Ils n'ont d'ailleurs aucun rapport avec la musique, ne tombent que par hasard sur un temps fort, ne communiquent pas la moindre idée de légèreté ni de grâce ni d'une émotion ou d'une impression quelconque. " L'intervention de tous les projecteurs de la terre ne saurait nous faire oublier ces constatations fâcheuses. Et tout l'art d'Ochsé et toute la magie des musiques très heureusement choisies ne servent qu'à souligner plus cruellement l'indiscrétion des écolières turbulentes qui — dès que Mademoiselle a tourné les talons — se précipitent sur la scène en se bousculant, s'éclaboussent en traversant d'un bond le jet d'eau lumineux, déplient et froissent des étoffes précieuses, s'en drapent en cachette, bravent toutes les défenses et touchent à tout ce qu'on leur a interdit de toucher...



Une première audition musicale figurait dans ce spectacle tumultueux. Mme Armande de Polignac y révélait ses *Mille et une Nuits.* On y retrouva, plus nettement affirmées et plus heureusement équilibrées que jamais les vertus caractéristiques d'un talent extrêmement personnel. Dans la jeune école moderne Armande de Polignac a su prendre une place à part grâce à l'originalité de ses tendances. Sa pensée est orientée si passionnément vers un idéal de force un peu sauvage, de fruste énergie et d'étrangeté mélodique, son orchestre est si véhément, si vibrant, si curieux de tous les mystères sonores des " vents " que cette musique s'apparente instinctivement aux productions de nos plus audacieux chercheurs. Armande de Polignac donne parfois l'impression d'être une sorte de Strawinsky féminin ne redoutant ni la rudesse, ni l'âpreté, ni la raucité instrumentale : pour elle, les pupitres de l'harmonie ne sont jamais assez nombreux et le quatuor est toujours un peu encombrant. Et elle parle avec une absolue spontanéité une langue forte et colorée, usant avec assurance de quintes diminuées chromatiquement enchaînées, trouvant de surprenantes fanfares, utilisant avec adresse la gamme par tons, disposant avec une subtilité d'impressionniste d'amusantes quintes translucides pour laisser descendre dans l'orchestre la lumière froide d'un clair de lune et rythmant avec une énergie toute virile de puissants thèmes orgiaques qui s'enlacent et s'épousent avec une exaltation dionysiaque !.... Il y a là un tempérament musical qui n'a pas encore trouvé son expression définitive, mais dont nous pouvons attendre avec confiance les manifestations prochaines.

C'est également sous les apparences musicales les plus séduisantes que se présenta la révélation de la Métachorie. Debussy, Erik Satie, Florent Schmitt, Roland Manuel et un Ravel invisible et présent étaient rangés en cercle autour de son berceau. Et le violoncelliste Droeghmans avait écrit pour saluer sa naissance d'éclatantes fanfares guerrières.

On a déjà beaucoup parlé de cette nouvelle religion plastique, on en a longuement exposé les dogmes, discuté les origines et commenté le cérémonial. Il est maintenant inutile d'exposer le but que poursuivait Mme Valentine de Saint-Point en utilisant le " plateau " d'un théâtre comme tablettes et son corps comme style pour inscrire dans certaines figures géométriques les idées directrices de tels de ses poèmes. On sait qu'elle entendait, par ce moyen discret de matérialisation, " cérébraliser " la danse et l'épurer de tout ce qui ne lui est pas essentiel, le débarrassant notamment du " rythme plastique sensuellement humain ", de la tyrannie de la musique et de tout acquiescement au sens purement littéral des textes qu'elle contre-

pointe. Chaque poème a une sorte de " corps astral " : il s'agit de l'évoquer, de le faire planer au-dessus des vers, d'observer ses lignes et de cerner ses invisibles contours en posant attentivement ses pieds nus sur les traces fugitives que laisse sur le sol son ombre mystérieusement profilée. Le métachoreute possède une sorte de vision radioscopique de la poésie, sacrifiant l'accidentel à l'essentiel et faisant apparaître, comme une rigide ossature géométrique sous la chair volatilisée, la squelettique rosace de l'idée !

Ces principes théoriques me paraissent absolument inadmissibles ; pour qu'une figure géométrique soit admise à l'honneur de faire vivre une idée, il faut que ce soit par l'effet du consentement unanime des peuples et non par une convention individuelle. Mme de Saint-Point conçoit la glorification du Soleil comme une spirale inscrite dans un angle aigu que traverse une bissectrice. C'est une opinion, ce n'est pas une vérité qui s'impose : un cercle ou un carré — suivant les préférences picturales du spectateur — peuvent être investis de la même dignité. Ces associations d'idées doivent avoir un caractère de nécessité pour nous dominer : or dans la Métachorie elles sont purement arbitraires. A quoi bon, dès lors, abandonner le domaine de la fantaisie pour y rentrer aussitôt en s'abritant derrière le paravent de la géométrie et de l'idéisme.



De plus, l'affirmation du " cérébralisme " de l'art musical contemporain est éminemment discutable. " Nos jeunes compositeurs français, les puînés de Claude Debussy, dit Mme de Saint Point, ont réalisé une œuvre musicale extrêmement cérébrale ". En êtes-vous bien certaine, Madame ? L'école debussyste n'a-t-elle pas au contraire défendu victorieusement les droits de la sensibilité contre ceux de la raison pure et l'évolution de la musique actuelle n'est-elle pas là pour vous donner un démenti formel ? Les improvisations symphoniques de nos jeunes musiciens ne sont elles pas infiniment moins " cérébralisées " que les symphonies d'Haydn ? C'est dans nos grands classiques que la Métachorie pouvait trouver de l'intellectualisation, de la symétrie volontaire, de la géométrie systématique : en les cherchant dans Debussy, Satie, Ravel ou Manuel elle a commis un dangereux anachronisme. Elle a de plus, injurié gravement un groupe d'artistes qui considèrent comme une régression ce qu'elle présente comme un progrès ! Notre musique a eu bien assez de peine à guérir de sa congestion " cérébrale " : ce n'est pas le moment de l'exposer à une rechute ! Qu'elle se garde donc de fréquenter l'atelier dangereux de Mme de Saint-Point !

Au fond, ces trois solennelles expériences d'intellectuels auront été significatives : en voulant abaisser le banal " métier " elles l'auront exalté en démontrant sa nécessité. C'est le vieux maître de ballet, c'est la ballerine classique, c'est la pointe, le ballonné et le jeté battu qui sortent vainqueurs de l'épreuve ! Les avons-nous assez méprisés, assez ridiculisés ! Il fallait ces curieuses réalisations d'art pour nous ramener à une plus juste appréciation de leurs humbles mais solides vertus et nous inspirer le respect de leur patiente initiation. Nous savons maintenant qu'aux épaules des plus jolies femmes les ailes ne poussent pas en une nuit.

Emile Vuillermoz.



A Travers la Quinzaine

Ayant déposé sa besace durcie par le givre, le Bonhomme Janvier en retire les présents que pour nous il tenait en réserve. Le voici qui nous offre, piquées dans la gerbe des innombrables récitals, les rutilantes corolles de quelques sociétés ou associations de concerts. Nullement jalouses de disputer à leurs rivales plus hâtives la palme de la précocité, les retardataires ressemblent à ces fleurs qui s'épanouissent au plus fort de l'été, elles sont comme ces fruits tardifs dont la maturité s'achève lentement dans l'arrière-saison. D'avoir montré tant de nonchalance à s'ouvrir, en seront-elles plus gonflées de sève, d'éclat et de parfums ?

Voyageurs errants de la musique, les **Concerts-Sechiari** viennent, après avoir emménagé, de reprendre leurs séances dominicales. Le fait de n'avoir trouvé, en ce Paris du vingtième siècle, que le " Palais des Fêtes " de la rue Saint-Martin pour y installer cuivres et batterie, nous force à constater une fois de plus combien la ville-lumière est pauvre en salles de musique. Ce nouveau local porte un titre bien pompeux qui s'applique ici à un cadre spacieux, gai, fraîchement décoré, approprié surtout aux spectacles du music-hall, du cinématographe et aux joyeuses réunions de thé-tango ou autres maxixes en vogue. Les grandes auditions musicales lui conviennent moins, en raison d'une acoustique rendue défectueuse par le développement tout en longueur et par le peu de hauteur du plafond. Loin de se fondre dans l'ensemble, les divers groupes d'instruments y conservent leur crudité. Trompettes et trombones, fracassants à l'excès, ne le cèdent en vacarme que devant une percussion tumultueusement assourdissante. Et nous en souffrons d'autant plus vivement qu'une phalange ardente et souple y évolue docilement sous la baguette sobrement expressive de son chef, M. Pierre Sechiari.

La *Symphonie* en *si bémol* d'Ernest Chausson ouvrait la fête sonore. Œuvre de haute tenue et de pensée hautaine — où le respect des formes classiques n'entrave jamais le frémissement d'une émotion tantôt contenue, parfois plus lyrique, et n'arrête pas davantage la chaude clameur de la sensibilité qui s'épanche là, grave et douloureuse — elle fut exécutée avec une superbe fougue. L'ivresse dyonisiaque éclata ensuite bruyamment dans la délirante bacchanale du *Vénusberg* de Wagner, tandis que l'*Ouverture de Léonore* (n° 3) de Beethoven mit en valeur la piquante légèreté des cordes. Entre ces trois ouvrages purement symphoniques, se firent entendre Melle Yvonne Dubel et une virtuose du violoncelle. La voix de la jeune cantatrice nous parvint claire et lumineuse, pareille à un doux rayon d'étoile illuminant la " nuit resplendissante " de Gounod. Cette *Cantilène de Cinq-Mars* précédait une mélodie de Schumann, *A ma Fiancée*, chantée en allemand. L'orchestration faite par M. L. Narici témoigne d'une louable discrétion à laquelle je reprocherai toutefois sa teinte grise et par trop terne. Mais les ovations allèrent principalement à Mme Caponsacchi-Jeisler. D'un archet fin, sans vibrato ni mollesse, elle interpréta avec un charme délicieusement pudique, le *Concerto* de Lalo et, en

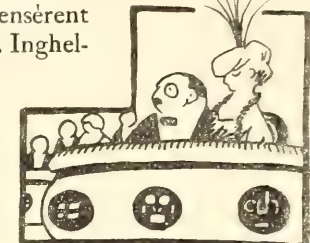
particulier, le second mouvement si joliment évocateur d'une féerie lunaire, aux elfes dansant près d'un lac bleu, dans les montagnes.

A la salle Erard sonnait également l'heure d'une importante réouverture. Fidèle à des traditions vieilles de quarante années, sachant que le public " à sa proue attaché " aime réentendre certaines pages qu'il affectionne, la **Société Nationale** n'a pas pour habitude d'inscrire de l'inédit au programme de sa première soirée. Elle se contente de puiser dans son propre fonds, lequel — on ne l'ignore point — est riche d'un butin précieux conquis par l'école française et aussi par l'art étranger, sur le domaine de la musique pure. Son choix, élégamment diapré cette fois, avait porté sur le probe et austère *Quatuor* à cordes de M. Magnard ; sur trois mélodies tendrement pathétiques de Chausson : *La Chanson bien douce*, *Cantique à l'Epouse*, *Dans la Forêt du Charme ;* sur *La Bonne Chanson* de M. Gabriel Fauré, où d'extatiques et fluides harmonies miroitent à la façon des eaux qui dorment, paresseuses et transparentes ; enfin, sur diverses pièces pour le piano : *Prélude*, *Sarabande*, *Toccata* de M. Debussy, *Rondeña* d'Albeniz, *Ein Kindersscherz* de Moussorgsky, celle-ci redemandée, et *Islamey* de Balakirew, dont les rythmes subtils ou éblouissants ont le chatoiement vif ou délicat des gemmes. L'assistance, très nombreuse, manifesta son plaisir en applaudissant les excellents interprètes qui avaient assumé la tâche et assuré le succès, MM. Firmin Touche, Hémery, Vieux et Marneff, Melle Rose Féart, MM. Alfred Casella et Ricardo Viñes.

Nous allons retrouver ces trois derniers parmi les artistes qui prêtèrent leur concours à la Société Musicale Indépendante. Le troisième concert de la **S. M. I.** comprenait maintes premières auditions. Attrayantes certes pour la plupart, mais combien menues, impondérables. Je sais bien que le poids ne fait rien à la chose. Sans doute un lied renferme souvent plus de musique qu'une symphonie. Mais cela, c'est quand la symphonie a été manquée et que le lied est réussi. Dans tous autres cas, on ne saurait contester qu'il faut infiniment plus de souffle, de puissance, d'invention renouvelée, en un mot de facultés naturelles et acquises, pour venir à bout d'un ouvrage de longue haleine. Les travaux auxquels s'astreignent certains de nos musiciens d'aujourd'hui sont minuscules, durent à peine quelques secondes. Colifichets de la musique, ils ne sauraient prétendre qu'à nous amuser (ou à nous agacer) tant que leur style et leurs procédés n'auront pas été frappés de caducité, ce qui souvent ne tarde guère. Gardons-nous d'en exagérer l'importance ; n'attribuons pas à chacun d'eux un rôle novateur qu'ils remplissent rarement. Accueillons-les avec sympathie comme des tentatives intéressantes, des audaces parfois heureuses, des essais plus ou moins bien venus. Mais n'oublions pas que les tentatives n'aboutissent pas toujours, que par audaces il ne faut pas entendre trouvailles et que le mot essais n'a jamais signifié chef-d'œuvre — sauf pour le seul Montaigne.

Ecrit en 1879, le 1er *Quatuor* de M. Gabriel Fauré est une magnifique réalisation qui n'a rien perdu de sa saveur primitive. MM. A. Casella, Chailley, Jurgensen, Griset en dégagèrent toute la préciosité tendre et nacrée. Melle Rose Féart chanta ensuite d'une voix aussi experte qu'expressive, les *Quatre Poèmes Hindous* de M. Maurice Delage. Ces mélodies sont d'un coloris chaud et fort agréable. La seconde, *Lahore*, fut favorisée d'un bis à cause sans doute de l' " à bouche fermée " dont l'effet, si souvent utilisé dans les chœurs, empruntait à son isolement une singularité cocasse. Après le *Scherzare* de M. G. Knosp, M. Ricardo Viñes feuilleta par deux fois, avec la prestigieuse gravité voulue, les *Chapitres tournés en tous sens* du bon humoriste, M. Erik Satie. Les auditeurs se divertirent aux objurgations du mari à *Celle qui parle trop* (Ne parle pas, Rose, je t'en supplie...), reprirent haleine avec *Le Porteur de Grosses Pierres* (c'est un rien, un souffle, un rien...), compatirent au *Regret des Enfermés*, Jonas, Latude (Nous n'irons plus au bois...). Heureusement pour MM. Florent Schmitt et Maurice Ravel qu'ils se sont affirmés musiciens très remarquables dans des œuvres plus significatives que

celles-ci : *Une Semaine du Petit Elfe Ferme-l'œil* ou *Le Songe de Hialmar* impeccablement mimé sur le clavier par les prestes petites mains de Melles Denise Haas et Alice Durand, et *Trois Poèmes* traduits avec une ferveur mallarméenne par Mme Jane Bathori-Engel. Salués par les acclamations d'un public débordant d'enthousiasme, les *Poèmes Hindous* de M. Delage, ces *Trois Poèmes* de M. Ravel et les *Trois Poèmes de la Lyrique Japonaise* de M. Strawinsky, dits par Mme Nikitina, délicieuse d'exotisme, comportaient une instrumentation pour piano ou harpe, deux flûtes, deux clarinettes et quatuor à cordes. MM. Pierre Lucas, Spathy, Merkel, Bigot, Audisio, Jeoffroy, Pascal, Speyer, Dauwe, Baton, Mme Ellie, s'y dépensèrent généreusement sous l'adroite direction de M. Inghelbrecht. D'habitude frais, rêveurs, allègres ou troublants, ces timbres ne servirent dans les poèmes de M. Igor Strawinsky qu'à produire du bruit. A tout prendre c'est un résultat.



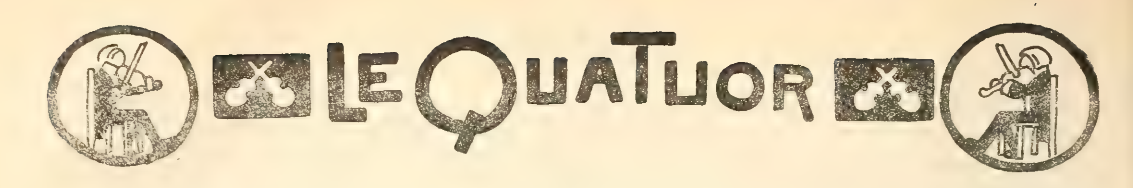
Jean Poueigh.

Les Sociétés

Le premier **Concert Chaigneau**, on ne saurait trop s'en féliciter, débutait par une nouveauté : la première audition d'un *Concerto à Cordes* de Dall-Abaco (1675-1742). On objectera peut-être que l'auteur n'est plus très jeune mais il avait tant attendu ! Ce concerto fort gracieux, — dans la manière du meilleur Lulli — fut agréablement rendu par l'orchestre sous la direction de M. Camille Chevillard. Le Trio Chaigneau, où brille d'un éclat tout particulier l'excellente pianiste Mme Thérèse Chaigneau-Rummel, se fit entendre dans le *Triple Concerto* de Beethoven. On applaudit ensuite la belle voix et le talent remarquable de Mme Auguez de Montalant dans du Hœndel et surtout dans l'*Air de la Naïade* de Gluck, qui fut bissé. Au **Salon des Musiciens Français** le programme ne comportait aucune révélation captivante. Toutefois l'on écouta avec un vif plaisir les *Chansons* à quatre voix de M. Jacques Pillois. Elles témoignent chez l'auteur d'une grande ingéniosité, d'un souci réel d'expression et d'une écriture variée. Deux quatuors à cordes se partageaint la dernière soirée de la **Société Philharmonique** : Le *Quatuor* en *la majeur* de Schumann et le *Quatuor* en *ré majeur* de Franck, que le Quatuor Capet interpréta, le dernier surtout, avec une chaleureuse puissance.



J. Renard



Appelé à faire partie de l'orchestre de l'Opéra, un violoniste notoire, troublé par l'émotion de son début, devança ses camarades en attaquant seul les doubles-cordes du prélude. Le chef le foudroya du regard et, à l'entr'acte, marchant sur lui : — “ Tous mes compliments, Monsieur, votre accord était parfait. Mais n'y revenez pas ou je vous flanque à la porte. ” Ce sont là de menus accidents pouvant se produire dans les masses, mais que l'on n'a guère à redouter avec nos compagnies de quatuors.

Admirateur de Brahms, M. **Parent** avait inscrit son nom en tête des quatre séances de musique de chambre. Avec l'aide de ses excellents partenaires habituels, M.M. Loiseau, Brun et Fournier, et occasionnel, M. de la Haulle, le *Quintette à cordes* bénéficia d'une exécution large, précise et véhémente. Le **Quatuor Lejeune** apporte dans ses interprétations une conviction ardente et un enthousiasme fervent. Il favorise les classiques — *Quatuor à cordes* en *mi bémol* de Mozart, *Quintette* en *ut* (avec deux violoncelles) de Schubert — et sacrifie, lui aussi, à Brahms — *Quatuor à cordes* en *la mineur*. Tandis que le **Quatuor Le Feuve** se tourne au contraire vers les modernes. A son deuxième programme figuraient les *Quatuors à cordes* de Marcel Orban et d'Armand Parent, où s'épanouit toute une floraison contrapuntique.



Le **Double Trio** apporte plus de variété dans ses concerts, puisqu'à trois exécutants ils réalisent le miracle d'être six. Mme Ida Nordmann met en action successivement ou simultanément ses propres cordes vocales et les cordes du quinton ou de la viole d'Amour ; M. E. Flament, virtuose du basson, promène également ses doigt sur le clavier ; et M. Debruille, tour à tour, tient l'archet du violon, caresse l'ivoire du piano et du clavecin. Et à eux trois ils furent applaudis comme six.



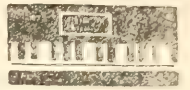




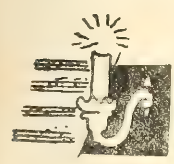
Il est fort surprenant qu'à notre époque de spiritisme l'on n'ait jamais assis de médium devant le clavier en évoquant l'esprit des grands maîtres. De même que d'illustres morts se font entendre par leur bouche, que leur plume dévoile d'étonnants mystères, leurs doigts auraient peut-être révélé le secret des œuvres classiques et la signification exacte qu'il convient de leur donner.

Tout le monde, en effet, n'est pas d'accord sur l'interprétation de certains morceaux.

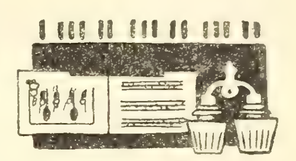
Voici que l'on discute la manière dont M. **Edouard Risler** a compris les *Six Préludes et Fugues* du premier cahier du " Clavecin bien tempéré " de Bach. Et cependant M. Risler apparaît bien aujourd'hui comme le plus classique de nos virtuoses. Nous aurons l'occasion de l'étudier au cours de ses huit concerts, dont celui-ci était le premier. En outre du Bach déjà cité, la *Sonata Appassionata* de Beethoven et la *Fantaisie-Sonate* de Schubert, très musicalement rendue, valurent un gros succès à M. Risler.



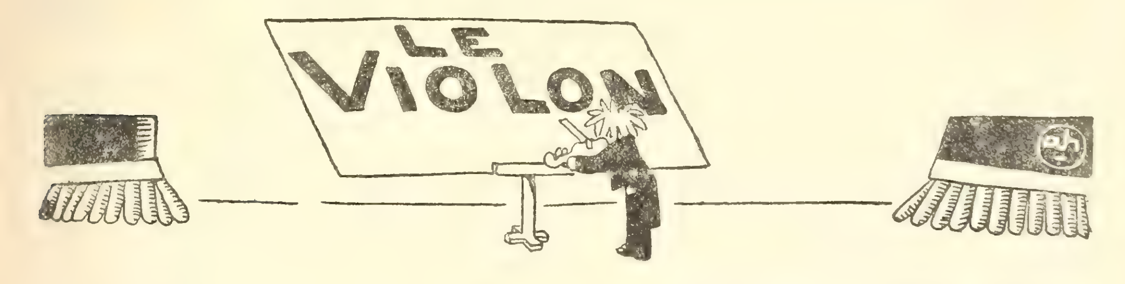
M. **Paul Loyonnet** réserve au contraire toute sa tendre sollicitude pour les modernes. Il fut cette fois le protagoniste ardent et applaudi de Reynaldo Hahn, Widor, Saint-Saëns et d'autres encore.



Elève de Busoni, parait-il, M[lle] **Françoise Morin** possède des doigts particulièrement agiles. Elle joua très vite la *Fantaisie Chromatique* de Bach et les *Etudes Symphoniques* de Schumann. Il est vrai qu'il lui fallait rattraper le temps perdu à chercher un tourneur de pages pour la *Sonate* en *la* de Beethoven où elle partagea avec M[lle] Reboul, violoncelliste de talent, le chaleureux accueil qui leur fut fait.



Après l'élève, voici le maître lui-même. Le roi de l'Erard, M. **Ferruccio Busoni,** est dans nos murs. Et son triomphe est tel, sa glorieuse renommée semble si bien assise, que la critique n'est plus appelée, à en témoigner. Peut-être M. Busoni l'ignore-t'il et semblable mesure fut elle prise en dehors de lui. Tout de même, si son immense talent n'est plus mis en doute aujourd'hui par personne, c'est bien un peu à la presse qu'il le doit. Ayant été conviés au premier seulement, de ses trois récitals, il nous est possible d'en donner la physionomie. Dire l'enthousiasme de cette salle où tous les professionnels du piano s'étaient donné rendez-vous est impossible. M. Busoni est certainement le plus poète des virtuoses du moment. D'autres ont peut-être plus de puissance, une dynamique plus précise. Aucun ne dispose d'une gamme de nuances aussi variée et ne réalise avec plus de douceur, de grâce précieuse ou abandonnée, de délicatesse, de fini et de force, les jeux de lumière et les oppositions de couleur. Il interpréta magistralement la *Sonate* en *si mineur* de Liszt et les *Six Bagatelles* de Beethoven ; il eut des sonorités d'une profondeur exquise dans les *Quatre Préludes au Choral* de Bach-Busoni et déploya une incomparable souplesse dans les admirables *Douze Etudes* de Chopin. Devant les acclamations d'un public délirant, M. Busoni dut répéter la douzième et ne put qu'à grand peine se dérober à une admiration sans pitié.

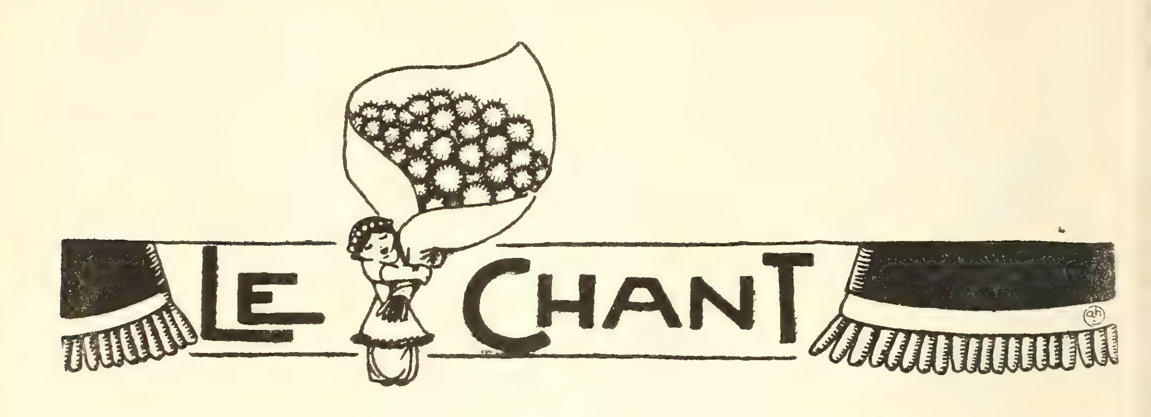


" ...Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là ! " aurait pu s'écrier M. **Joseph Debroux.** La trêve des chocolatiers s'avère en effet funeste aux violonistes. Louons donc celui-ci comme il convient, d'avoir été le seul à manier l'archet des virtuoses durant cette quinzaine. Ses con-

frères doivent s'estimer très heureux d'avoir été représentés aussi dignement que par cet éminent artiste.



Le premier des trois récitals de M. Joseph Debroux remporta, salle Pleyel, le plus vif succès. Le roi des instruments faisait tous les frais de la séance, sans vaine concession aux cordes vocales, sans demander au piano autre chose qu'un discret accompagnement. Des premières auditions d'auteurs morts depuis un siècle ou deux remplaçaient ici les modernes. La part faite aux vivants y est d'ailleurs assez restreinte et l'on voit bien tout le penchant que M. Debroux éprouve pour la musique ancienne. Il ne faut pas lui en faire un grief car il la sent fortement et l'exprime avec une remarquable pureté de style et de sonorité. Les *Sonates* de Du Val et Exaudet, une Chaconne de Bach pour Violon seul, une *Gavotte* de Jean-François d'Andrieu, *La Chasse* de Jean-Pierre Guignon, l'*Elégie* d'Emile Roux, l'*Andante* de Fernand Halphen, la *Guitare* de Lalo et surtout l'*Introduction et Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns, admirablement exécutés, se partagèrent les applaudissements d'un public enthousiaste.



Une chanson populaire fameuse raconte les hauts faits de " trois jolis tambours revenant de la guerre ". Les trois récitals de chant dont il va être question s'écoulèrent sans prouesses d'aucune sorte, dans un calme recueilli et pacifique, seulement troublé par le crépitement des paumes qui s'entrechoquent. Deux présentaient un vif intérêt. Ils se déroulèrent le même soir, à la même heure. En outre, ils avaient ceci de commun, qu'ils furent tous deux particulièrement réussis et qu'un nombreux public manifesta, ici et là, son parfait contentement.

Salle Erard, Mme **Elisabeth Protopopova** avait composé entièrement son programme avec des œuvres russes modernes. Rachmaninow surtout avait la part belle. Des mélodies, des pièces de piano, une *Sonate* pour piano et violoncelle exécutée avec chaleur par MM. Henri Defosse et Louis Ruyssen, le représentaient. D'autres lieder de Moussorgsky, Balakirew, Pomansky et Borodine y figuraient encore avec deux airs de *Snegourotchka* de Rimsky. Mme Protopopova prête à toutes ces musiques un charme tranquille qui va plus loin que son apparente impassibilité. L'âme slave y apparaît un peu lointaine et comme voilée. Et l'auditoire se laisse doucement caresser par cette brise parfumée venue du Caucase à travers la steppe.

Moins spécial, le concert donnée salle Pleyel par Mlle **de Febrer** témoignait d'un goût éclectique. Il comprenait des pages de Haendel, de Gluck, un *Air* de Carissimi, une *Canzone* de Scarlatti et des mélodies de Raoul Pickaert, Debussy et Duparc. La voix chaude et bien timbrée de Mlle de Febrer en exprima les divers sentiments dans un excellent style et elle dut bisser *Viens à moi* de Pickaert. A côté d'elle, triomphèrent également sur le clavier et avec l'archet, Mme Chailley-Richez et M. Marcel Chailley, tous deux musiciens des plus remarquables.



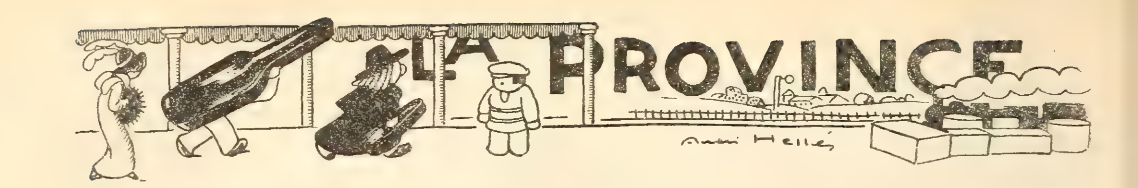
Enfin la troisième de ces gracieuses cantatrices, Mlle **Nelly Baissac**, se prodigua avec succès dans une séance où le chant n'attirait plus à lui le principal intérêt.



L'orgue est un instrument célèbre par son point. Les amateurs du bel canto savaient apprécier le point d'orgue et ils le savouraient avec délices, avec aussi de frénétiques transports. Sa culture, alors fort productive, diminua par la suite ; de nos jours, il est devenu presqu'introuvable. On le demande pourtant quelquefois. L'une de nos plus aimables cantatrices mondaines, avant de déchiffrer une mélodie modern-style, s'informait ingénument du fameux point d'orgue. L'auteur lui ayant déclaré qu'il n'y avait pas place pour lui dans sa musique, la dame refusa de la chanter.

Mais l'orgue à bien d'autres qualités et M. **Joseph Bizet** sait en tirer un fort habile parti. De la série des trois concerts que Mlle **Renée Lénars**, la réputée harpiste, donne avec lui salle Pleyel, deux ont eu lieu. Ils furent extrêmement brillants. Au premier, Mlle Renée Lénars exécuta admirablement sur la harpe-luth des *Noëls* de Périlhou, et sur la harpe chromatique des *Fantaisies* de Bach et de Fauré. Accompagnée par M. Joseph Bizet, elle fit entendre du Gluck, du Schubert, du Grieg et du Widor, tandis qu'en bon organiste, M. Bizet s'attaquait seul à une *Toccata et Fugue* de Bach et en sortait victorieux. Des mélodies de Mouquet formant l'intermède vocal, trouvèrent en Mme Bureau-Berthelot une interprète de grand style.

Le second programme fit applaudir *En Bateau* et *Cortège* de Debussy transcrits pour harpe chromatique et orgue, *Sarabande* et *Menuet* de Bach pour harpe-luth, *Andante et Scherzo* de Florent Schmitt, pour harpe chromatique et cordes, dont le Quatuor Chailley tenait la partie d'accompagnement, tâche difficile que les quatre excellents artistes menèrent à bien. Mlle Mary de Buck chanta avec un charme émouvant *La Procession* de Franck et des mélodies de Paul Vidal. Enfin, après un fragment de la *Jeanne d'Arc* de Benjamin Godard, auquel participèrent Mlle Marcelle Burgart et M. Brémont, Mlle Renée Lénars et M. Joseph Bizet furent longuement ovationnés.



NANTES. — *Grand Théâtre.* Après le cycle des œuvres d'Alfred Bruneau, M. Rachet a donné une nouvelle preuve de son goût artistique en faisant une très intéressante reprise des *Noces de Figaro.* L'exquis chef-d'œuvre de Mozart n'avait pas été joué à Nantes depuis soixante ans. Je ne dirai pas que l'interprétation a été, en tous points, irréprochable, ce serait exagéré, mais quelques-uns des protagonistes méritent d'être loués. M. Grimaud est un Figaro de grand style, Mlle Nordi, une Suzanne accorte et de superbe voix, Mlle Luart, un charmant Chérubin et Mlle Mancini, une Comtesse de talent. M. Ernaldy dirige l'exécution en impeccable musicien. Mlle Delna est venue chanter la lamentable *Vivandière.* Elle reviendra, sous peu, pour l'*Attaque du Moulin.* Dans cette œuvre on pourra l'applaudir sans restriction.

Association nantaise des Grands concerts. Le second concert a été donné avec le concours du violoncelliste André Hekking qui interpréta avec un sûr talent le concerto, si discuté, de Dvorak, deux pièces de Glazounow et l'*Aria* de Bach. L'orchestre joua avec quelques flottements la charmante symphonie en *si bémol* de Beethoven. Il interpréta plus heureusement l'admirable morceau symphonique de *Rédemption* et *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff. Le concert fut bien dirigé par M. Morin.

Audition d' " *Armide* ". Sur l'initiative de Mme Caldagnès et de M. Ernaldy a été donnée, au Grand Théâtre, une brillante audition de l'*Armide* de Glück qui n'avait pas été applaudie à Nantes depuis 1786, où Mmes Maillard et Saint-Hubert vinrent l'interpréter. Les principaux rôles étaient bien tenus par Mme Buffet et Mlle Arin, MM. de la Patellière et Aubert. On admira avec raison le bel ensemble des chœurs de Mme Caldagnès. L'orchestre ne mérite, lui aussi que des compliments. Bref, ce fut une belle soirée d'art, dont les dilettanti nantais conserveront longtemps le souvenir. L'exécution était dirigée avec une autorité indiscutable, un sens précis des mouvements et du sentiment de l'œuvre, par M. Fritz Ernaldy. Combien nous devons, à Nantes, nous féliciter de posséder cet artiste admirable.

Etienne Destranges.

TOULOUSE. — *Graziella*, poème romantique en 4 actes et 5 tableaux, musique de notre compatriote Jules Mazellier, a été représenté sur la scène du Capitole avec une interprétation sinon de premier ordre du moins très homogène et a obtenu un grand et légitime succès.

L'auteur a dirigé deux des dernières représentations et sa présence au pupitre, qui avait éveillé un mouvement de sympathique curiosité, a de nouveau ramené la foule vers le théâtre et assuré la réussite complète de l'œuvre.

En général on suit peu, cette année, les représentations de notre Grand-Théâtre ; ceux que l'on s'est plu à appeler les " belcantistes toulousains " sont mécontents de la troupe. Par contre les amateurs de musique symphonique réservent leurs faveurs aux grandes auditions de la Société du Conservatoire, aux concerts plus modestes de l'*Association Symphonique* ", ou bien encore aux séances assez fermées mais d'un très haut intérêt de la " Société Charles Bordes ".

Au Conservatoire, le dernier concert fut dirigé par M. Paul Vidal, notre compatriote, dont la renommée avait attiré un public nombreux et choisi. Sous sa baguette l'orchestre donna une magnifique exécution de la Symphonie en ut mineur, de l'ouverture des *Maîtres*

Chanteurs, du morceau symphonique de *Rédemption* (César Franck) et du Caprice Espagnol de Rimsky-Korsakoff. Cédant à un sentiment trop modeste, M. Paul Vidal ne fit entendre de lui qu'un court mais charmant cycle de mélodies : *Les chansons de Shakespeare*, fort bien interprétées par Mmes Magne et Benneth.

On parle très sérieusement pour la direction du Conservatoire de M. Aymé Kunc dont la candidature semble devoir réunir tous les suffrages. La parole est au ministre

G. G.

Belgique

J'avoue connaître, à cet instant, une quasi insurmontable hésitation. Après tant d'autres, il faut pourtant que je vous parle aussi de *Parsifal*. — Parmi l'étourdissant tintamarre qu'a déchaîné la " chute " du chef-d'œuvre " dans le domaine public ", sous l'entassement prodigieux des littératures qui la commentent et la jugent, au sein des tumultueuses rumeurs des foules innombrables vers le Temple ruées, combien présomptueuse et vaine la voix perdue d'un poète ?

Il semblerait que nous vivons à l'aube d'une foi nouvelle. Wagner entrevit-il ce miracle qui, soudain, arrête la génération dans sa course désordonnée et d'un seul coup, tourne tous ses regards vers la cîme où son orgueil, naguère, alluma l'apothéose suprême de la Beauté ? Le siècle impie a tressailli au glas des cloches du Graal, sonnant le deuil des religions défuntes, le regret d'idéals oubliés. O sublime pouvoir de l'art, pareil à la mystérieuse attirance des cieux semés d'étoiles ! Lumière essentielle, dont la traînée radieuse, se prolongeant par delà les nuits infinies, dément la mort des astres !

Hélas, la surhumaine audace de ce rêve, la témérité souveraine de cette conquête y trouvent l'arrêt fatal du destin. A peine l'eucharistique lueur a-t-elle tremblé au cristal du vase, la croix s'efface qu'a tracée le Pur. C'en est fait. La voix s'est tue. La croyance est morte. L'ultime accord se brise sur la détresse de nos silences. La Prière expire à nos lèvres. — En vérité, nous n'avons plus que faire de tous ces dieux, secourables aux héros, tristes pélerins des douleurs. Que nous importe le paradis promis aux élus de la mort ? Nous ne voulons ni pitié, ni sagesse, ni remords, ni Vérité, ni Rédemption. Notre joie n'est rien — et n'est toute — que la Vie. Sa seule loi nous est la jeunesse capricieuse de nos désirs. Notre religion n'est qu'amour. Redevenus des hommes, ignorants du bien et du mal, nous crions l'originel transport d'être libres, ainsi, devant les plaines vierges de l'avenir.

Superflue sans doute apparaîtrait ici l'analyse de la partition, du poème. L'un et l'autre ont trouvé des centaines de commentateurs. D'experts spécialistes les ont fouillés, divisés, déchiquetés, distribués enfin à l'entendement des plus profanes. Au surplus, nous n'avons jamais pu vaincre une désespérante et instinctive répugnance à disséquer l'émoi que nous procure une œuvre d'art. " Dieu parle, il faut qu'on lui réponde " a dit de Musset ! Ce vers est, à la fois, notre axiome et notre excuse.

Tous savent aujourd'hui aussi bien — sinon mieux ! — que Wagner lui-même, de quels éléments complexes et confus, empruntés aux légendes, aux philosophies, aux religions, à la *Parole* romaine, est fait le symbole de ce mystère. Les initiés connaissent la texture, le ton, le sens et l'arrangement des thèmes. Qui donc, parmi les " fidèles ", n'a pas refait cent fois le travail minutieux de cette géniale et merveilleuse *synthèse ? Parsifal* a livré, je crois tous ses secrets à la foule que sa musique enchante pourtant encore.

Recueillons-nous, à l'entendre, et oublions aussi. Qu'importent les défauts, les longueurs, l'artifice et l'erreur de l'œuvre ? Doit-on-se plaindre ou s'éjouir de ce qu'elle ait quitté sa colline mystique ? Tout cri d'un homme se voue à tous les hommes et celui-ci plus qu'aucun autre appartenait à la communauté. Bien inutile, le regret d'anciens privilèges.... L'office n'aura plus de communiants, car *Parsifal* clôt un cycle. Il marque la fin d'une ère. C'est le posthume rayonnement d'un art. Et son verbe semble venir d'outre-tombe.

Oui — vraiment — qu'importe ! Mélancoliques et douloureuses, plus cruellement lointaines, dans son hiératisme figé, dans sa sérénité paisible, nous porteront ses harmonies, où sont enclos des accords parmi les plus beaux qu'ait su capter une âme humaine. Ils vivront, dans la splendeur somptueuse de l'éternel.

Dirai-je que la présentation au *Théâtre de la Monnaie* est dévotieuse ? Notre hommage n'ajoutera rien, peut-être, à la joie, au triomphe qu'y a connus M. Maurice Kufferath spécialement. Il nous est agréable de le lui offrir, en sympathie à sa ferveur. Sa vie aura la gloire d'avoir servi Wagner, trop exclusivement, c'est le reproche que nous lui fîmes. Il a monté *Parsifal* avec des soins pieux de respect et d'art. La perfection est atteinte, sans doute, en raison des moyens du théâtre. Nous ne regretterons donc point trop que M. Hensel inflige à la traduction française (de Mme J. Gauthier et M. Kufferath) une accentuation allemande. Nous admirerons sans réserve Mme Panis (*Kundry* belle incarnée), M. Rouard (*Amfortas* émouvant). MM. Billot et Bouillez, dignes de tout crédit. — Les décors par exemple auraient dû être confiés à un maître, à un artiste *créateur*, pour une si haute évocation. — Enfin, faisons des éloges à l'orchestre, et aux chœurs.

René Lyr.

Nombreux toujours, les concerts. — Une absence de quelques jours, motivée par la matinée Samuel-Holemann, à Paris, nous a privé de plusieurs. D'autre part, la chronique destinée au fascicule du premier janvier — celle de décembre n'ayant pas paru en temps, s'est vu reportée au 15. Rappelons donc le *Premier Concert du Conservatoire* consacré à *Israël en Egypte* du grand aïeul Haendel, sous la direction de M. Léon du Bois. La première séance de l'*Union Musicale Belge*, nouveau groupement, placé sous les plus brillants patronages. Présidence d'honneur de Mme la Duchesse d'Ursel, MM. Braun, sénateur, De Ro, sénateur ; Présidence générale : M. le Chevalier René de Gobart ; Présidence : M. Paul Gilson. Cette soirée inaugurale était réservée aux œuvres de Victor Vreuls ; elles furent interprétées par MM. Zimmer, Gaillard, Bosquet, la cantatrice Mme M.-A. Weber, la pianiste Mlle Ewings. La seconde honorait, ensemble, MM. Eugène et Théo Ysaye. Les membres du quatuor Zimmer, avec la collaboration de Mlles Stévart et Chaumont ainsi que d'un groupe choral de dames, firent entendre, du maître violoniste : *Pièce* pour violoncelle et piano, *Poème élégiaque*, pour violon et piano ; de Théo Ysaye : *Quintette* pour piano et cordes, *Variations* pour deux pianos, *Chœurs* pour voix de femmes. Les deux derniers concerts sont dédiés à Joseph Jongen et François Rasse. — Au Conservatoire encore, un récital d'orgue, par M. Léandre Vilain. — Salle Erard, une séance de musique de chambre, œuvres classiques où se distinguèrent les jeunes instrumentistes MM. A. Onnou, L. Halleux, violonistes, L. Loicq, altiste, F. Lemaire, celliste. Un récital V. Lauter, violoniste, Mme Everaers, pianiste. Une audition du quatuor Wessely, de Londres. Un concert du pianiste Chiapusso. — La remise annuelle des prix à l'Ecole de Musique d'Anderlecht, fut l'occasion d'un concert où, entre autres, furent exécutés une cantate de Paul Gilson : *Kindervreugd*, et *Chanson d'Aurore*, pour soli, chœur et orchestre de M. G. Soudant, directeur de l'Ecole.

Actons enfin le succès de la *Hiercheuse*, drame lyrique de M. de Béhault, sur un libretto de M. G. Drains, au Théâtre royal de Liége.

R. L.

GAND. — La saison musicale gantoise s'est ouverte par un concert de l'Association des Concerts d'hiver, où l'on a applaudi modérément le pianiste allemand Severin Eisenberger, et où l'on a fait fête au chef d'orchestre, Edouard Brahy, qui dirige ces concerts depuis 1902 et vient d'en abandonner inopinément la direction, le lendemain même de la brillante manifestation organisée en son honneur.

Au Conservatoire, un concert Bach-Beethoven, avec le concours de Mlle Hélène Dinsart, correcte et distinguée, qui joue le concerto en *mi* bémol du maître de Bon, et, en intermède, la Fantaisie sur d'anciens lieder flamands de son maître Arthur De Greef.

L'*A Capella* gantois continue ses séances de musique ancienne, sous la direction de M. Emile Hullebroeck ; à sa première audition, le *Magnificat* d'Adrien Willaert produit une grande impression. On y applaudit aussi les sonates de J. B. Loeillet.

Au Grand Théâtre, la présence d'un adroit ténor-léger, M. Ancelin, donne un regain de succès au vieux répertoire : *La Dame blanche*, *Si j'étais Roi*, etc. La seule nouveauté est un petit mimodrame : *Pierrot père et fils*, d'un musicien du cru, M. Robert Guillemyn. On annonce... *Le Postillon de Lonjumeau* et aussi *Les Joyaux de la Madone*. *Monna Vanna* est tombée et n'a eu qu'une seule représentation.

P. Bergmans.

MONS. — Nous devons signaler l'excellente initiative prise par le distingué Directeur de notre Conservatoire, M. Jean Van den Eeden, qui avait mis au programme de son concert annuel deux œuvres musicales belges qui ont fait grande impression.

La marche des Communiers, de M. Léon Dubois, se recommande par une allure héroïque d'un souffle très élevé. *Macbeth*, de M. Sylvain Dupuis, témoigne d'un sérieux effort de compréhension psychologique de l'œuvre immortelle de Shakespeare. L'orchestration, très fouillée, n'est jamais banale. M. Sylvain Dupuis exprima au maître Jean Van den Eeden, le sympathique auteur de Rhéna, ses plus vifs et chauds remerciements pour la façon compréhensive et précise dont il dirigea l'orchestre.

X...

Étranger

LETTRE DE BUCAREST

Les Concerts Symphoniques de l'Orchestre du Ministère ont ouvert leurs portes dans la belle salle de l'Athénée et ils annoncent deux séances distinctes : une sera la série dite des concerts *extraordinaires* avec le concours de virtuoses et un choix de programmes *nec plus ultra* et l'autre série sera celle dite *ordinaire* ou populaire à prix réduit.

On sait que l'orchestre qui participe à ces concerts est subventionné grassement par le Ministre des Beaux-Arts ; cette phalange porte d'ailleurs le titre du département auquel elle est attachée, c'est-à-dire d' “ *Orchestre du Ministère de l'Instruction publique.* ”

Mais ce qui est à retenir, c'est qu'à Bucarest on nous affiche les œuvres qui seront exécutées pendant la saison. Ainsi M. Dinico, le chef d'orchestre annonce tout d'abord un

cycle Beethoven ; ensuite, il nous fera entendre, en sus du répertoire classique, *Symphonie Fantastique* et *Roméo et Juliette* de Berlioz ; l'ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo ; l'exquise *Rapsodie Espagnole* de Maurice Ravel, la pure et noble *Symphonie* d'Ernest Chausson, *le Chant de la Destinée* de Gabriel Dupont. La musique allemande sera représentée par la 1re et la 2me *Symphonie* de Brahms, par la puissante n° 5 de Brückner, la 9me *Symphonie* de Gustav. Mahler, savante et fougueuse, le *Don Juan* et le *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, la *Rapsodie Mauresque* de Humperdinck ; deux belles œuvres russes, la *Pâque Russe* de Mili Balakirev, l'ouverture sur la *Marche Espagnole* de Glinka ; enfin le chef-d'œuvre symphonique *Catalonia* d'Albeniz, qui, les musiciens le savent, ne fut pas seulement le plus grand compositeur que l'Espagne ait produit, mais demeure un des plus beaux poètes de la musique moderne.

Les virtuoses ne manquent point de prêter leurs concours aux concerts symphoniques d'ici ; ainsi le célèbre pianiste Mark Hambourg a obtenu un succès considérable avec le *Concerto* de Tschaïkovsky, qu'il a joué à la première séance d'ouverture. Nous eûmes les deux jeunes prodiges Sigm. Feuermann et son frère Emmanuel, qui, dans deux récitals, se firent longuement acclamer. L'illustre pianiste Emil Sauer, le célèbre violoniste Hubermann, et de même Pablo Casals ainsi que L. Capet sont engagés par M. Jean Feder soit pour des récitals, soit pour donner des séances de sonates et de musique de chambre, qui est fort appréciée par les mélomanes roumains.

Cette année, Siegfried Wagner viendra diriger deux concerts et exécutera les œuvres de Beethoven, de son grand-père, de son père et celles de son propre cru.

Signalons pour aujourd'hui que la société chorale " *Carmen* ", sous la conduite de son valeureux chef M. D. G. Kiriak, donnera au Théâtre National deux représentations, en langue roumaine, avec des artistes roumains qui chanteront " *Cavalleria Rusticana* " et " *La sezatoare* ", pièce agrémentée de musique roumaine par M. Tibère Brediceano.

M. Kiriak s'est assuré le concours précieux de l'orchestre du ministère.

***

BOSTON. — Un nouveau chapitre à ajouter au bruit dans la musique ; le compte-rendu du *Festliches Præludium* de Richard Strauss, véritable cataclysme musical, dont Boston vient de subir les effets. Si jamais les murs de Jéricho sont tombés au son d'une fanfare militaire, comme nous le raconte l'Ecriture, c'est que les Hébreux avaient déjà trouvé le secret de ces fracassantes auditions. Et justement, au même concert, la *Cinquième* venait nous montrer qu'on peut tout de même faire quelque chose sans l'aide de huit timbales et de douze trompettes.

Un incident curieux a marqué l'exécution du Concerto de piano de Schumann aux Symphony Concerts. Le Dr Muck dirigeait, le pianiste Josef Hoffman officiait. Or, ils avaient tous deux une conception différente de l'œuvre de Schumann. Résultat : une lutte acharnée. Finalement, Hoffman prit le final à une telle allure qu'aucun orchestre n'eut pu le suivre, et il fallut bon gré mal gré galoper derrière lui.

Une première : *Monna Vanna* de Février, avec Marcoux, Muratore et Garden. La pièce a plu, surtout le second acte. On la redonnera au printemps, car, à Boston, le public entend mieux le Français que l'Italien. André Caplet avait coupé l'appendice ajouté en France à la pièce de Maeterlinck, et l'œuvre se terminait lorsque Monna s'écrie :

C'était un mauvais rêve… le beau va commencer !

En Amérique, nous avons assez d'imagination pour nous représenter la suite.

Louis C. Elson.

L'Edition Musicale.

Nos étrennes nous parviennent sous la forme imposante et riche d'une superbe Boîte à Joujoux de *Claude Debussy* et *André Hellé*, (1) dont l'amusante décoration ravira les enfants, et dont la musique touchera les grandes personnes. Faut-il espérer que nous verrons cette œuvre de grâce puérile et mignonne représentée quelque jour sur un petit théâtre de marionnettes. Elle ferait fureur.

A côté de ce cadeau moderne-style, d'autres surprises nous attendent. Ce sont d'abord les chocolats traditionnels, que représentent des pièces inégales et nombreuses, tantôt savoureuses, comme celles de M. *Kulmann* (2), ou simplement agréables comme celle de *Le Rey* (3), ou tout à fait légères comme celles de d'*Allix* (4), de *Heisser* (5), et de *Frontin* (6). A cette classe appartiennent les Ludes de *Cellier*, que s'arracheront les organistes, et les Soirs de *Paul Berthier* (7), qui déjà s'écartent des sentiers battus.

Le Père Noël, qui nous connaît bien, n'a eu garde d'oublier la musicologie. De *Wanda Landowska* une Chaîne de Valses (8) schubertiennes évoque l'image rythmique des spires et des rosaces de Jean d'Udine. De *Jeanne Arger*, fervente cantatrice, trente cantates (9) nous révèlent que le charmant Actéon, joie des salons où l'on chante, n'est pas de Rameau mais de Boismortier, un musicien trop oublié de 1730. *H. Springer* (10) nous indique d'une main sûre tout un répertoire de Canzonettes italiennes du début du XIXe siècle, dont les guitares de nos grands mères ont jadis raffolé. Enfin, le champion de la musique instrumentale au moyen-âge le Prof. Schering met sous nos yeux ébahis un choix de pièces de la grande époque polyphonique (11), réduites sur deux portées, et qu'il nous propose de considérer comme des œuvres de clavier, alors qu'on voulait y voir des œuvres *a capella*. Grosse question, entre toutes celles que devra traiter le Congrès de juin prochain !

La musique pure est là, en bonne place, avec une sonate piano et violon d'*Armand Parent*, complexe et obstinément polyphonique, mais pleine d'une rude gaîté wallonne. Et le bon *Chabrier* qui nous envoie de l'autre monde cinq œuvres nouvelles (12) ! dont une Invitation au voyage, qui dut faire frémir en 1890 comme nous font frémir aujourd'hui les Esquisses de *Paul Dupin*. J'ai eu beau me prendre la tête dans les mains, position incommode pour déchiffrer au piano, je ne suis pas arrivé à me satisfaire à la lecture du puzzle musical de l'ami Dupin, et je supplie l'auteur de donner l'ultime mise au point à ces lignes simplement indiquées. Craindrait-il l'exact formalisme des 17 Esquisses de *Paul Jumel* (14), pour jeunes pianistes, délicatement présentées à la façon des Scènes d'enfants de Schumann ?... Elles conduiront nos fervents du clavier vers les Variations (15) difficiles mais réconfortantes, de *J. Herscher*, et vers ces bois lunaires où palpitent le 11e Nocturne et la 10e Barcarolle (16) de notre maître *Fauré*.

Un peu à part et modestement dans l'un de nos souliers, Noël a caché la *Sandale Ailée* (17) de *Marius Versepuy*, collaborateur de Régnier. Ce sont cinq mélodies en un recueil, dont il faut penser beaucoup de bien. Versepuy, qui s'est fait en un coin de province, le défenseur de nos modernes, apparaît un peu comme ces écrivains de campagne dont on découvre tout à coup le talent agreste et recueilli. Il a des absences de roublardise qui feront sourire à Paris, mais une sincérité qui fera réfléchir ceux pour qui la musique ne tient pas toute entre la Salle Erard et le théâtre des Champs-Elysées.

Certes on ne confondra pas cet effort de décentralisation moderniste avec l'audace des *Trois Poèmes* de Mallarmé (18) dont la muse *bien-armée* de *Ravel* a voulu triompher. Pas plus que Majorelle avec Iribe, (ceci soit dit sans aucune pensée de blâme ou d'éloge pour l'un ou

l'autre côté). Comme un diamant taillé de mille facettes Ravel nous éblouit, et c'est l'une des plus chatoyantes mélodies de notre jeune musique, à l'affût des reflets.

Voici enfin tout un lot que le Nouvel An a raison de nous présenter ensemble, bien qu'il forme un mélange cyniquement hétéroclite. Ce sont les compositeurs à l'âme folkloriste. Les uns comme *Joao Schwarz Filho* ([19]) se recommandent par de bonnes intentions brésiliennes. D'autres comme *Brailoï* ([20]) manient le rêve oriental avec une parfaite habileté. Un troisième *A. Bertelin* ([21]) nous transporte au pays Romand, pour nous y présenter, très heureusement croqués, paysages, cortèges et danses locales.

Il en est que tente l'antiquité, tâche ardue que M. Marcel Bernheim entreprend d'une plume légère et gracieuse ([22]). Restent les Celtes mélancoliques, qui savent allier la passion de la danse au goût des rêveries métaphysiques. *Maurice Duhamel* ([23]) a le mérite de nous donner sous une forme parfaitement authentique, soigneusement, longuement vérifiée, un recueil de ces chants bretons, que le régionalisme a protégés. *Swan Hennessy* présente ses Pièces Celtiques ([24]), dont la deuxième est une des plus suaves évocations d'art naïf que nous ayons entendues. Il y ajoute une série de croquis d'après nature, pris sur le vif un peu partout, avec le même don de surprendre l'âme populaire. J'ai parfois plaisanté Swan Hennessy sur son incoercible production ; mais je tiens à saisir l'occasion de reconnaître la spontanéité de sa musique. Parmi les Celtes aussi se range Mlle *Sauvrezis* à l'art altier, inquiet, modulant ainsi qu'il sied à une élève de Franck. Son Chant des pauvres ([25]), petit mystère, contient un air, breton sans doute, doux et dolent à faire pleurer les pierres, comme on dit dans Pelléas, et qui nous place tout près des Deux poèmes ([26]), distingués, et embrumés, où *Guy Ropartz* se fait le chantre de l'ombre. Et pour la fin, violent contraste : *Delage* nous réserve les quatre miniatures hindoues ([27]), rose, noir et or, parfumées de santal, où serpente une insidieuse mélodie, certainement venue d'Orient, nasillarde, souple et sensuelle.

Noël et Jour de l'An ! Vous déposez devant nous d'agréables cadeaux. Tous nos goûts sont satisfaits. Les enfants ont leur part et les grandes personnes aussi. Le subtil et le sérieux, le mirifique et le banal, le sombre et le brillant, le positif et la bagatelle, nous avons un peu de tout. Comme devant la crèche vous apportez les parfums de l'Orient et les larmes de l'Occident, sous cette forme sonore que ne connaissaient pas les Rois Mages, puisqu'ils se sont contentés de myrrhe et d'encens matériels.

Peut-être à votre envoi, qui est un symbole, manque-t-il un peu de solide ! Mais vous êtes au pays de l'art insouciant et jeune. La musique profonde c'est la musique âgée.

[1]) (Durand et fils). — [2]) *Cléopatra. L'Indifférent*, pour piano et chant. (Hamelle). — [3]) *Suite symphonique*. (Nice Lointier). — [4]) *Marche au tombeau*, pour piano (Edition mutuelle). — [5]) *Jeunesse*, piano et chant. *Impromptu* pour piano. *Andante concertant*, piano et violon. (Lyon, Janin). — [6]) *Prélude, Lude, Interlude et Postlude*, pour piano (Durand). Edition Mutuelle). — [7]) *Sous les chênes verts*, piano et chant (Demets). — [8]) *Nouvelle Chaîne de Laendler et de Valses* pour piano (Moscou, Gutheil). — [9]) *La Cantate au XVIIe et XVIIIe siècles* (Rouart-Lerolle). — [10]) *Internazionales Lieder Album* (Berlin Schlesinger). — [11]) *Alte Meister des Orgelspieles* (Breitkopf). — [12]) *Ruy Blas. Tes yeux bleus. L'invitation au voyage. Sommation irrespectueuse*, pour piano et chant. *Pas Redoublé*, pour piano. (Costallat). — [13]) *Trois Esquisses fuguées* (pour piano. (Durand). — [14]) Pour piano. (Edition Mutuelle). — [15]) *Variations sur un thème populaire allemand*, pour piano (Demets). — [16]) (Durand). — [17]) (Hamelle). — [18]) Pour piano et chant (Durand). — [19]) *Tarantella. Miniaturas. Album de Brazil* (L'auteur. Porto Alegre, Brazil). — [20]) *Trois poèmes arabes*, piano et chant (Mathôt). — [21]) *Au pays Romand*, pour piano (Demets). — [22]) *Danses antiques*, pour piano (Demets). — [23]) *Kanaouennou Breiz-Izel*, piano et chant (Rouart, Lerolle). — [24]) *Pièces Celtiques. Croquis parisiens. Sentes et Chemins*. (Demets). — [25]) Musique de scène, partition de piano et chant. *Hymne Orphique. Heures claires*. (Senart). — [26]) *Deux poèmes*, piano et chant (Durand). — [27]) *Quatre poèmes indous*, pour piano et chant (Durand).

Mémoires d'un amnésique.

L'Intelligence et la Musicalité chez les Animaux.

L'intelligence des animaux est au-dessus de toute négation. Mais que fait l'homme pour améliorer l'état mental de ces concitoyens résignés ? Il leur offre une instruction médiocre, espacée, incomplète, telle qu'un enfant n'en voudrait pas pour lui-même : et il aurait raison, le cher petit être. Cette instruction consiste surtout à développer l'instinct de cruauté et de vice qui existe ataviquement chez les individus. Il n'est jamais question, dans les programmes de cet enseignement, ni d'art, ni de littérature, ni de sciences naturelles, morales, ou d'autres matières. Les pigeons voyageurs ne sont nullement préparés, à leur mission, par un usage de la géographie ; les poissons sont tenus à l'écart de l'étude de l'océanographie ; les bœufs, les moutons, les veaux ignorent tout de l'agencement raisonné d'un abattoir moderne, et ne savent pas quel est leur rôle nutritif dans la société que s'est constituée l'homme.

Peu d'animaux bénéficient de l'instruction humaine. Le chien, le mulet, le cheval, l'âne, le perroquet, le merle et quelques autres, sont les seuls animaux qui reçoivent un semblant d'instruction. Encore, est-ce plutôt de l'éducation qu'autre chose. Comparez, je vous prie, cette instruction à celle donnée par les universités à un jeune bachelier humain, et vous voyez qu'elle est nulle et qu'elle ne peut étendre ni faciliter les connaissances que l'animal aura pu acquérir par ses travaux, par son assiduité à ceux-ci. Mais, musicalement ? Des chevaux ont appris à danser ; des araignées se sont tenues sous un piano pendant toute la durée d'un long concert, concert organisé pour elles par un maître respecté du clavier. Et après ? Rien. Par-ci, par-là, on nous entretient de la musicalité du sansonnet, de la mémoire mélodique du corbeau, de l'ingéniosité harmonique du hibou qui s'accompagne en se tapant sur le ventre, moyen purement artificiel et de mince polyphonie.

Quant au rossignol, toujours cité, son savoir musical fait hausser les épaules au plus ignorant de ses auditeurs. Non seulement sa voix n'est pas posée, mais il n'a aucune connaissance ni des clefs, ni de la tonalité, ni de la modalité, ni de la mesure. Peut-être est-il doué ? C'est possible ; c'est même certain. Mais on peut affirmer que sa culture artistique n'égale pas ses dons naturels, et que cette voix, dont il se montre si orgueilleux, n'est qu'un instrument très inférieur et inutile en soi.

Erik Satie.

(A suivre.)

Société Française des Amis de la Musique

Pour fêter d'une manière marquante le début de sa cinquième année d'existence, la Société Française des Amis de la Musique a réuni ses membres le mercredi 7 janvier, au Théâtre des Arts, pour assister à une représentation exceptionnelle de "*La Jeune Fille à la Fenêtre*". Ce titre indécis et mystérieux est celui d'une œuvre qu'on pourrait croire moderne par son style et ses tendances si elle ne datait, au contraire, de plus de vingt cinq ans déjà !

C'est M. Eugène Samuël, un musicien belge, qui est l'auteur de la musique, écrite sur un poème en prose lyrique, infiniment touchant et gracieux, de M. Camille Lemonnier.

Le sujet, d'une grande simplicité, est surtout attrayant par la poésie intime et profonde qui s'en dégage : une jeune dentellière de Bruges-la-Morte travaille auprès de la fenêtre, un jour d'hiver, au crépuscule, et raconte en chantant l'histoire mélancolique de ses rêves d'amour...

Si le nom de M. Eugène Samuël, malgré de longues années de labeur, est encore inconnu de ce qu'on appelle vulgairement le "grand public", ses nombreux ouvrages qui s'étendent à toutes les formes de la composition musicale, de la sonate au drame lyrique, ont cependant attiré sur lui, dans son pays, l'attention d'une élite plus précieuse pour lui, sans aucun doute, que les jugements légers de la foule.

Mais la destinée fut parfois ingrate et sans pitié pour ce musicien doué des dons les plus rares, dont le talent et l'intuition devançaient étrangement son époque.

Ce que fut la vie d'Eugène Samuël et ses luttes contre un sort immérité, M. René Lyr, le distingué critique belge, l'a dit dans une causerie où tour à tour éclataient, dans des élans généreux, l'admiration d'un artiste et l'affection d'un ami. Et ce discours, plein d'idées et de sentiments, a laissé peut-être deviner aux auditeurs pourquoi les "Amis de la Musique" avaient voulu offrir à l'auteur de "*La Jeune Fille à la Fenêtre*" un témoignage sympathique et une joie bienfaisante.

***

Nous avons contracté vis-à-vis de M. Jacques Rouché une grande dette de reconnaissance, car c'est à lui, à son concours bienveillant, que nous devons d'avoir vu représenter l'œuvre de M. Eugène Samuël à la scène, telle qu'elle fut conçue, dans un décor évocateur de la vieille cité flamande, signé par le grand peintre M. Dethomas, et avec une mise en scène pittoresque.

Nous tenons à remercier très vivement M. Jacques Rouché de son dévouement et de l'hospitalité qu'il a, une fois de plus, offerte si aimablement à la Société Française des Amis de la Musique.

Et puis, nous avons surtout à cœur d'exprimer nos sentiments de profonde gratitude à Mme Jane Bathori-Engel qui a été l'interprète idéale d'un rôle particulièrement délicat et difficile, dont elle a fait une création inoubliable. Les applaudissements chaleureux qu'elle a recueillis, lui auront d'ailleurs exprimé mieux que nous ne saurions le faire ici, l'émotion et le plaisir qu'elle a procurés à tous.

La partie musicale, qui exigeait le concours d'un ensemble d'instruments choisis, (quatuor à cordes, cor, hautbois et harpe,) a été exécutée le mieux possible, sous l'habile direction de M. Gabriel Grovlez, dont on a si souvent apprécié, au Théâtre des Arts, les grandes qualités de musicien et de chef.

A lui et à ses éminents collaborateurs, M. Daniel Herrmann, Mme Marty-Zipélius, M. Lefranc, M. André Bourgeois, M. Lemaire, M. Capdevielle, M. Leclercq, Mme Roubier-Neitzel, nous adressons l'expression de nos plus sincères remerciements. Enfin, nous tenons, en terminant, à remercier aussi les nombreux " Amis " qui se sont associés à cette fête intime. Elle fut pour M. Eugène Samuël, nous le savons, comme une lumière heureuse sur sa route et, ainsi qu'il nous l'a écrit lui-même " une joie d'art, la seule, la première qu'il lui ait été donné de connaître "...

*
* *

Sur un rapport favorable de la Commission de Musique, le Conseil d'Administration de la Société Française des Amis de la Musique, a décidé, à l'unanimité, d'accorder son patronage et son appui, sous forme d'une subvention, à la Société des Concerts Populaires, qui vient de se fonder sous la présidence et la direction de M. Pierre Monteux.

Le Patronage de notre Société se trouve justifié par l'œuvre sociale que cette nouvelle association de concerts a l'intention d'accomplir.

En effet, après étude de la question, voici pour quelles raisons l'appui de la Société Française des Amis de la Musique lui a été consenti :

1° La Société des Concerts Populaires donnera tous les hivers, le dimanche après-midi, un minimum de 10 concerts, dans la salle du Casino de Paris ou toute autre salle à son choix *à des prix extrêmements réduits.*

2° La Société des Concerts Populaires se propose de donner, en plus des concerts du dimanche des concerts dans les Universités Populaires ou œuvres similaires, au prix de 1 Fr. 0 Fr. 50 et 0 Fr. 25, avec nn orchestre réduit selon la capacité des salles.

3° La Société des Concerts Populaires consacrera periodiquement le matin, une répétition à la lecture d'œuvres nouvelles ou inédites de compositeurs français et étrangers.

Les œuvres lyriques, comme les œuvres symphoniques, pourront être lues à ces Séances qui seront ouvertes à tous les membres de la Société Française des Amis de la Musique sur présentation de leur carte.

4° En remerciement pour le concours apporté par notre Société, des privilèges spéciaux seront accordés aux personnes ayant contribué à la subvention et aux membres de la Société Française des Amis de la Musique, soit sous forme de places aux concerts du dimanche, ou d'entrées ou d'invitations aux répétitions du samedi matin.

*
* *

Les sociétaires qui voudraient bien s'intéresser à l'œuvre de la Société des Concerts Populaires peuvent s'adresser au Secrétaire de notre Société qui leur communiquera tous les documents concernant cette intéressante entreprise.



ÇA ET LA

Échos

Son premier insuccès...

La lettre de Raoul Pugno dont nous publions un fac-simile est la dernière qu'écrivit le grand artiste. Elle fut rédigée fiévreusement le 23 décembre (10 X^bre style russe) dans la chambre d'hôtel que l'illustre pianiste ne devait plus quitter vivant et se rattache à un incident émouvant que nous rapporte notre ami A. de Wieniawsky. Pugno était arrivé fort souffrant à Moscou mais ne se croyait pas en danger. Cependant, le jour de son concert, la fièvre le terrassa et les médecins consultés lui interdirent toute sortie. Désespéré à l'idée du scandale que provoquerait cette défection, navré du dérangement inutile qu'allaient s'imposer 3.000 auditeurs, il voulut se faire remplacer par le seul artiste assez admiré et assez aimé à Moscou pour affronter sans crainte la mauvaise humeur d'une salle que pouvait indisposer un si brusque changement d'affiche. C'est alors qu'il écrivit la lettre suppliante que nos lecteurs ont sous les yeux et que de Wieniawsky se chargea de porter à son destinataire... le pianiste-compositeur Serge Rakhmaninoff.

L'entrevue fut brève : Rakhmaninoff lut la lettre et la rendit immédiatement à notre ami en lui notifiant son refus formel d'exaucer le vœu du malade. N'ayant pu réussir à fléchir son interlocuteur, le messager revint tristement apprendre à Raoul Pugno l'échec de son ambassade ; le grand pianiste en conçut un très violent chagrin et fut très douloureusement affecté de l'insuccès de sa confraternelle requête.

On le consola en lui laissant espérer qu'il pourrait donner son concert le 29 mais l'aggravation de son état ne lui permit pas de réaliser ce projet. La pneumonie l'étouffa quelques jours après sans qu'il ait, d'ailleurs, perdu un instant sa belle lucidité et son courage. Et ses amis reçurent son dernier soupir dans cette ville lointaine où le destin avait marqué le terme de sa glorieuse carrière !

ø ø ø

A quatre pas d'ici je te le fais savoir...

M. Jean Huré nous informe que l'Enquête sur la Querelle des Musiciens Anciens et Modernes doit être discutée et commentée dans la *Renaissance Contemporaine.* Il ne peut donc répondre ici au long article de M. Mortier. C'est dans la *Renaissance Contemporaine* qu'il en signalera "les inexactitudes de statistique" et en critiquera "les affirmations morales et esthétiques".

ø ø ø

Ohé ! Ohé !...

On s'est fort étonné de voir s'éclipser à l'anglaise, au cours de la répétition générale d'une opérette récemment créée dans un théâtre du boulevard, deux de nos plus spirituels auteurs qu'unit une tendresse siamoise et qui avaient apporté à cet ouvrage une collaboration sans doute assez superficielle. Leurs deux noms disparurent brusquement des affiches et programmes et ne furent pas lancés au Tout-Paris anxieux avant la chute du rideau. Où se cachaient les Ménechmes ? Pourquoi les jumeaux de Brighton avaient-il opéré une si brusque sortie ?... Tout simplement pour aller retrouver M. Alfred Bruneau qui travaille en leur compagnie à un ouvrage féerique et "humoristique" destiné à l'Opéra !... Après avoir, en effet, hésité entre un livret religieux d'Emile Zola — la résurrection de Lazare — et

un sujet moins austère, l'auteur de l'*Ouragan* s'est décidé pour le délicieux scénario que lui ont apporté MM. Robert de Flers et Armand de Caillavet !...

Le Tango sacré.

On sait que la famille Wagner redoutait pour *Parsifal* l'atmosphère profane des coulisses parisiennes. Nos théâtres ne lui semblaient pas offrir toutes les garanties désirables de recueillement et de religieux respect. C'était mal nous connaître. Voici, en effet la nouvelle que nous annonce *Comœdia* :

" Les Filles-Fleurs dansent le pas du Graal.

" Le rideau va se lever sur le château fantastique de Klingsor. Derrière la coulisse, les filles-fleurs attendent. Les fluides harmonies qui accompagnent les invocations du magicien arrivent atténuées. On s'agite un peu, légèrement d'abord, il faut bien s'occuper. Puis, Mlle Courbières, la première, commence à accentuer le mouvement en esquissant un pas de quatre très caractérisé. Mlle Lapeyrette ne tarde pas à la suivre. Successivement, Mlles Gall, Laute-Brun, Campredon et Kirsch emboîtent le pas, et voilà bientôt nos filles-fleurs transformées en danseuses, pendant qu'au loin la voix de M. Journet tonitrue.

" C'est ainsi que naquit le " pas du Graal " qui fait fureur en ce moment à l'Opéra.

" Wagner n'avait sans doute pas prévu que sa partition serait un jour complétée par un divertissement chorégraphique. "

Nous pensons qu'après cette lecture la famille Wagner sera complètement rassurée.

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

L'illustre maître Saint-Saëns est en ce moment au Caire, où il préside aux répétitions d'*Henry VIII*, *Samson et Dalila*, *Phryné* et *Javotte*.

Il quittera l'Egypte le 15 Février pour aller à Bruxelles assister à la reprise du *Timbre d'argent* puis il se rendra à Monte-Carlo, pour la première représentation des *Barbares* et partira ensuite pour Lisbonne, où l'on donnera *Proserpine* et *Samson & Dalila*. Ces projets témoignent de l'admirable activité du doyen de la musique française moderne.

* * *

Plusieurs de nos lecteurs ayant assisté au dernier dîner de notre Revue nous demandent des détails sur l'intéressant intermède de musique russe qui fut si remarqué au cours de la soirée. Nous nous faisons un plaisir de leur apprendre que l'orchestre qu'ils ont si chaleureusement applaudi était *l'Orchestre de balalaïkas* que dirige avec tant de talent M. Nagornow.

* * *

La *Société Bach* annonce pour le 27 février, à la Salle Gaveau, sous la direction de M. Gustave Bret, une audition de la *Messe en si mineur*.

La *Société Palestrina*, dont nous avons annoncé la fondation, donnera son premier concert le 18 février à la Schola Cantorum, sous la direction de M. Vincent d'Indy. Nous publierons dans notre numéro du 15 février le programme de cette séance d'inauguration.

* * *

Mlle Luquiens a pris part, au Music-Club de Londres, à un grand concert de gala donné en l'honneur de Maurice Ravel, avec le concours de l'auteur. La brillante cantatrice a obtenu le succès le plus flatteur en interprétant quelques unes des plus exquises mélodies de l'auteur de l'*Heure Espagnole*.

* * *

Nous signalons à nos lecteurs, que le dessin qui a paru dans notre dernier Numéro, réprésentant un tzigane Montmartrois dont on a pu apprécier l'amusante silhouette, est de M. Pierre Laurens.

***

"*Le quatuor avec piano*" (MM. Lucien Wurmser, Firmin Touche, Maurice Vieux et Jules Marneff) dont les débuts ont été retentissants l'an dernier, partira dans quelques jours pour une tournée en Italie : il jouera le 9 février à Turin, 10 et 11 à Bologne, 12 à Ferrare, 13 à Vicence, 14 et 15 à Venise, 16 à Milan ; il se fera entendre le 27 février, 2 et 5 mars à Paris, le 10 mars à Berlin, etc......

***

Le succès de Mme Mary Mayrand a été très grand à la séance du 11 janvier chez Mme de Wailly à Abbeville. De Spontini à Richard Strauss en passant par Brahms et Debussy elle donna un aperçu des différentes conceptions du rôle de la voix dans le lied. M. Pierre Augieras, récémment revenu de sa tournée avec Kubelik, s'est fait chaleureusement applaudir dans diverses œuvres anciennes et modernes.

***

De Lyon.

La révélation du grandiose *Psaume XLVI* de Florent Schmitt aux Grands Concerts dirigés par M. Witkowsky a produit une impression profonde. Cette œuvre aux dimensions colossales a été interprétée avec un généreux enthousiasme par l'orchestre et les chœurs, malgré les sérieuses difficultés d'exécution qu'elle comportait. Mme Bathori-Engel en fut la soliste très applaudie. Le public lyonnais peut être fier de ce bel acte de décentralisation que lui envient les musiciens de Paris.

***

De Sedan.

Le brillant Concert offert par la Société Philharmonique a été pour M. Fernand Pollain, violoncelliste, l'occasion d'un véritable triomphe dans des œuvres de G. Fauré, Schumann, J.-S. Bach et Valentini. Le virtuose Fernand Pollain était accompagné au piano par Mlle Jeanne Poulain. Mlle Jeanne Lalotte, cantatrice, élève d'Isnardon, fut à son tour très chaleureusement applaudie.

***

De Monte Carlo.

La reprise de *Parsifal* donnait à l'ouverture de la Saison d'Opéra un intérêt exceptionnel.

Le grandiose chef-d'œuvre de Wagner est magnifiquement réalisé par M. Raoul Gunsbourg.

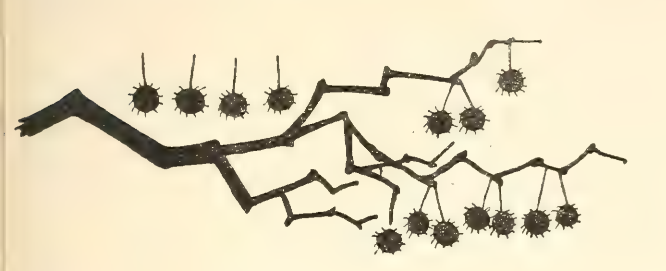
Il en a confié l'interprétation à une élite de grands artistes, fort savamment choisis : qui, mieux que l'admirable ténor Rousselière déja si merveilleusement parfait en Siegfried, pouvait être le Parsifal idéal ? Plus en voix que jamais, M. Rousselière a fait vivre puissamment le pur héros, avec un art prodigieux. Mme Litvinne, la grande cantatrice wagnérienne, dont les interprétations de Brünnhilde (dans *la Walkyrie*, et le *Crépuscule des Dieux*) et d'Isolde dans *Tristan*, demeurent inégalables, est aussi une inoubliable Kundry.

M. Maguenat, dans le rôle d'Amfortas, fait apprécier le pur métal d'une voix superbe, et traduit avec une émouvante simplicité les tortures du Prêtre-Roi. M. Journet apporte au rôle de Gurnemanz son ample et magnifique organe, sa diction nette et son jeu sobre et large. M. Bourbon est un impressionnant Klingsor, beau chanteur et comédien remarquable.

Les Six Principales *Filles-Fleurs* avaient pour interprètes six premières chanteuses dont les voix pures se mariaient harmonieusement : MMmes Charlotte Lormont, Rozann, Gilson, Vasseur, Malraison et Alex. Citons encore MM. Borno, Ghastan, Sorret, Charles Delmas, Etex et Mlle Carton qui contribuaient à l'absolue perfection de cette incomparable interprétation.

La mise en scène, avec les splendides décors de M. Visconti et la machinerie de M. Kranisch, est digne de ce haut chef-d'œuvre qu'elle parvient à réaliser totalement.

Les Chœurs méritent les plus beaux éloges. Et l'orchestre, sous la magistrale direction de M. Léon Jehin, est demeuré digne de sa renommée.



Salle ERARD

1er au 15 Février

1	M. Pergola	9 h.
3	Mlle Renié	9
4	M. Lederer	9
5	M. Risler	9
6	M. Gautier	9
7	Mlle R. Blanc	9
8	Mme Girardin-Marchal	9
9	S. M. I.	9
10	M. Jullien	9
11	M. Rudolf Ganz	9
12	M. Risler	9
13	Cercle catholique de La Villette	9
14	Mlle Fourgeaud	9
15	Mlle Thuillier	9

Salle PLEYEL

1er au 15 Février

2	Soc. d'Instr. Anc.	9 h.
3	Mlle Blanche Selva	9
4	Edition Sénart	9
5	Mlle H. Dansart	9
6	Mme de La Barthe	9
7	Société Nationale	9
9	M. Joseph Debroux*	9
10	Mlle Blanche Selva	9
11	Mlle Frimagalli	9
12	Mlle R. Lenars	9
13	M. Cassado	9
14	Mlle L. Companyo	9

* Voir nos annonces.





1er au 15 Février

Salle GAVEAU

2	M. Victor Staub	3 h.
3	Société Philharmonique	9
5	Répétition Schola	3 1/2
5	M. Herman	9
6	Schola Cantorum	9
7	Pereira et Lamberg	9
9	Nelly Stephenson	9
10	Récital François Coye	9
11	„ Jos. Lhévinne	9
12	Union des Femmes Artistes et Musiciennes	9
13	Soc. Philharmonique	9
15	M. Hasselmans	9

Salle Malakoff

les lundis et jeudis à 9 heures
Concerts-Rouge

SALLE DES AGRICULTEURS

2	M. A. Casella	9 h.
3	Univ. Pop. Russe	9
4	M. Chayell	
5	M. Hartmann	9
6	MM. Flament-Debruille	9
7	Concerts Aerts	9
9	Mlle Laval	9
10	Mlle Baladier	9
12	Concerts Chaigneau	9
13	Mme Alvin	9
15	Concerts Barrau	9

SALLE DU CONSERVATOIRE

10	Salon des M. F.	9 h.

SCHOLA CANTORUM

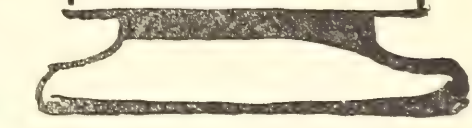
2	MM. Ferté et Fournier	9 h.
3	Quatuor Parent	9
7	MM. Ferté et Fournier	9
13	Quatuor Le Feuve	9
14	MM. Ferté et Fournier	9

PALAIS DES FÊTES DE PARIS

Les Dimanches à 3 heures
Concerts Sechiari

GRAND PALAIS

6	MM. Ferté et Fournier	3 h.
13	MM. Ferté et Fournier	3



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

Les émissions et la Bourse



L'année 1914 semble commencer une nouvelle ère au point de vue financière.

La fin de 1912 et l'année 1913 tout entière ont été tellement mauvaises que la moindre amélioration apporte une sensation de soulagement.

D'ailleurs, les questions économiques ont pris le dessus sur les questions politiques.

Les Etats sont obérés par les dépenses militaires, soit qu'ils aient participé activement aux dernières guerres des Balkans, soit qu'ils se soient préparés en vue d'éventualités possibles.

Maintenant, les gouvernements mettent les peuples en face de la *carte à payer* et cela refroidit les velléités guerrières ; partout ou aspire à la paix définitive qui permettra la reprise de l'activité économique, seul moyen d'assurer la prospérité des nations et le bien-être des individus.

Mais les trésors publics de tous les pays ont besoin d'argent et attendent avec impatience la réalisation d'emprunts importants. La France, qui regorge de capitaux disponibles grâce à l'économie de ses habitants, pensait faire son emprunt personnel avant de consentir ceux des autres Etats.

Le ministère Barthou avait voulu assurer le succès de l'emprunt français en affirmant l'immunité de la rente, la Chambre a préféré le renverser, ce qui a entraîné l'ajournement de l'emprunt nécessaire à la bonne marche des finances nationales. Les emprunts étrangers se trouvent ainsi offerts les premiers à l'épargne française, en quête d'un emploi productif pour ses disponibilités.

Une émission de bons ottomans 5 o/o a été réussie par une banque particulière sans contrôle sérieux et sans autorisation officielle. Sur le prix de 475 fr. payé par les souscripteurs, le Trésor ottoman n'a touché que 412 fr., ce qui représente un emprunt à 6 o/o, taux élevé ne pouvant guère faciliter la situation financière de la Turquie. Une émission d'obligations de Buenos-Ayres 5 o/o a été faite par un établissement de crédit au prix de 485 fr., et les naïfs souscripteurs qui veulent réaliser n'en trouvent difficilement que 430 fr., soit près de 12 o/o de perte en quelques semaines. Une émission d'obligations serbes vient d'être réalisée grâce à l'appui de toutes les grandes banques qui soutiendront les cours pendant quelque temps pour éviter toute responsabilité morale ; après un certain laps de temps, on verra !

D'autres émissions sont prêtes et verront bientôt le jour ; les prospectus alléchants et les affiches pompeuses se préparent dans les bureaux, les guichets n'attendent plus qu'un dernier signal pour s'ouvrir au public empressé d'échanger son argent contre des vignettes multicolores.

Eh bien ! je ne saurais trop mettre en garde les lecteurs de la S. I. M. contre l'emballement irréfléchi qui les porte à souscrire aux guichets des banques tous les titres qu'elles leur offrent.

S'ils veulent absolument un titre, pourquoi ne pas l'acheter en Bourse où la loi de l'offre et de la demande assure au moins un prix plus réel que celui établi fictivement par les banques intéressées ?

Au bout de quelques mois, le cours réel s'établit, diminué presque toujours du montant de la commission encaissée par les émetteurs et intermédiaires. Comme ce montant atteint souvent 5 ou 6 ou même 7 o/o, cela représente une réduction de 25 à 35 fr. sur un placement de 500 fr.

En s'adressant à la Bourse au lieu de souscrire aux guichets des banques, vous gagnerez au moins le revenu d'une année ; il me semble que cet avantage est appréciable.

Je suis à votre disposition *gratuite* pour vous donner toutes les indications utiles, soit sur les émissions nouvelles, soit sur les placements avantageux, soit sur les titres que vous possédez déjà, soit sur les moyens de faire produire un minimum de 12 o/o par an à votre capital disponible ou de 6 o/o supplémentaires à vos valeurs en portefeuille

P. F. PENAUD.

P. S. *Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de* 10 *h. à* 11 *h. et de* 4 *h. à* 7 *h. à mon bureau,* 8, *rue Drouot à Paris, ou par Correspondance.*



Cl. Reutlinger

Mlle M. DEMOUGEOT

qui vient d'interpréter remarquablement le rôle de Kundry dans *Parsifal* à l'Opéra de Paris



Cl. Félix

La Cantatrice ZINA BROZIA

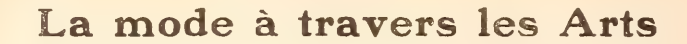
qui vient de triompher dans *Hérodiade* s'habille chez WORTH



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Robe du soir, tulle rose, broderie corail, perles fines et similis



La mode à travers les Arts

Au coin d'une avenue, je croise une jeune femme qui porte une toilette dernier cri, car la jolie promeneuse se projette en avant-toit en se rejetant en arrière. Cet effet, nouveau et contradictoire de la silhouette est obtenu par le drapage savant de la jupe. Il souligne également, l'amplification des hanches et... de leur entourage le mouvement rentré des jambes minces qu'une fente bienveillante permet d'admirer.

Sur la jupe de velours bleu nuit, s'étagent deux volants en mousseline de soie soulignés d'une étroite bande de zibeline. Une courte veste en zibeline elle aussi, donne l'impression par sa largeur anormale que ce cocasse petit manteau n'est pas à la taille de celle qui le porte. Il s'écarte sensiblement des épaules et s'arrête net de chaque coté pour laisser voir le corsage représenté par une haute ceinture de satin Tango dans laquelle se perdent deux bretelles de mousseline de soie échancrée très en pointe. L'effet du décolletage n'est atténué par aucune guimpe. — Ce dernier et frêle rempart a vécu. — Pas de voile non plus sur l'amusante frimousse insensible, semble-t-il à la bise glaciale qui rougit des nez moins protégés.

Vous n'ignorez pas, en effet, que si les femmes se dévêtissent chaque jour davantage, leur visage est du moins soigneusement recouvert de crèmes et de poudres bienfaisantes et invisibles... croient elles !

Ne concluez pas des décolletages à l'ordre du jour que nous voilà revenus à l'époque du Directoire et épargnez nous les habituels clichés sur " Les Merveilleuses " avec Mme Tallien à leur tête — Bien que le récent ouvrage de Turquan leur donne un regain de nouveauté. —

Les toillettes des femmes, en 1914, se réclament de sources qui flattent l'intellectualisme des belles auditrices de M. Bergson et les habituées des conférences mondaines. Elles vous diront donc qu'il y a près de cinq mille ans les Egyptiennes " portaient des robes transparentes et ornaient leur cheveux de bandeaux d'or incrustés de pièrreries " ainsi qu'en témoigne la statue de la Princesse *Nefer-Ta* qui vécut en les temps lointains.

Elles vous relateront peut être également le point de départ philosophique du pyjama qu'elles arborent maintenant dans leur intérieur, et qui démontre leur logique à rebours. N'est il pas naturel, lorsqu'on porte en plein hiver à la ville des robes décolletées de réserver pour le coin du feu le chaud pantalon et la confortable vareuse ? Et, quand on révèle au passant inconnu tous ses charmes... ou presque, de les dérober jalousement dans l'intimité du foyer !

La mode de demain n'est pas encore *sortie*, mais les " détails " changent et ils sont légion. Telles les ceintures qui donnent une note personnelle à chaque costume. Il y a les écharpes sultanes, bayadères, persanes, mauresques, toutes remaniées, transposées, parisianisées. On annonce aussi que la Princesse XXX du Gotha authentique et des plus comme il faut, adopte décidément la mode des pieds nus dans le cothurne ; il y a également l'apparition des manchons faits d'une touffe de plumes rouge cardinal, ou violet évêque.

Ces deux couleurs sacerdotales orientent les pensées de la séduisante " tangueuse " vers l'interdit qui menace son plaisir.

Elle est arrivée devant le " thé select ", où la file des autos s'allonge. Son manteau de zibeline enlevé, son buste charmant se montre dans sa nudité à peine dissimulée par les draperies de mousseline de soie qui l'enveloppent. C'est d'ailleurs une sorte d'uniforme ; quelles que soient les robes le corsage est toujours composé exclusivement d'une ceinture et de kimonos de tulle, de dentelle ou de mousseline de soie à clair.

Le tango peut disparaître, les toilettes des femmes qui le dansèrent demeurent et si les petites filles d'Eve ne goûtent plus au fruit défendu, elles sauront en grapiller un autre.

Ne leur reste t'il pas, en effet la Maxixe ? **Jan de la Tour.**

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :



A IDA ISORI

LA MORT de CLÉOPATRE
Kleopatra's Tod
La Morte di Cleopatra



Scène lyrique pour Soprano et Orchestre
Lyrische Szene für Sopran ù Orchester
Scena lirica per Soprano e orchestra

d'après Shakespeare
nach Shakespeare
inspirato da Shakespeare

Texte et musique Text und Musik
Testo e musica

de
von
di

PAOLO LITTA

Universal Edition
Leipzig - Vienne et Paris
(Rouart-Lerolle)

Xe Année. 15 Février 1914

LA REVUE MUSICALE S.I.M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



LE TÉNOR, par Victor Debay (Illustrations de Barcet)

LA QUINZAINE :

CONCERTS ET RÉCITALS — PROVINCE — BELGIQUE — ECHOS ET NOUVELLES

Supplément de Quinzaine

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

PARIS, 29, rue La Boëtie



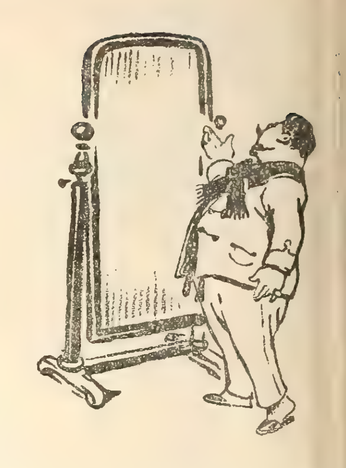
Au firmament lyrique brillent d'un éclat rival étoiles et comètes. Je ne me risquerai pas à qualifier par une définition trop précise ces deux flambeaux célestes. Il me suffira de dire que le contralto aux mâles et graves accents est une étoile, tandis que le ténorino au timbre gracieux et léger est une comète. La distinction n'est donc pas d'ordre musical.

Au premier rang des astres mélodieux il convient de placer le ténor, à raison du prestige qu'il exerce encore sur l'imagination des toutes jeunes filles et qu'il conserve dans la mémoire d'aimables aïeules dont, à la Salle Favart, jadis propice aux matrimoniales ouvertures, il enchanta les premiers rêves. *Oh ! oh ! oh ! oh ! qu'il était beau, le postillon du Conjungo !* Entendu à l'heure où s'échangeaient les aveux, prélude des accordailles, que de fois ce morceau célèbre a uni, dans un inoubliable et touchant souvenir, le fiancé du soir, le mari du lendemain, la musique complice et le ténor renommé.

Notre temps, démolisseur de principes, a, il est vrai, quelque peu entamé le prestige du ténor, qui résidait surtout dans sa prétendue rareté. De récents concours, miroitants appeaux qui attirèrent alouettes, rossignols, merles et simples pierrots, nous ont appris que l'oiseau très précieux qu'était jusque-là le ténor pullulait et perchait aussi bien sur les châtaigniers morvandeaux et sur les chênes armoricains que sur les oliviers de la Provence. Du coup la valeur marchande de l'oiseau charmeur a subi une baisse considérable. Maintenant on le trouve en solde, aux jours de liquidation. Le marasme règne dans tout le pays toulousain, qui fut longtemps le fournisseur attitré de nos grandes volières lyriques et nationales. Qu'il y ait partout une pareille surproduction de compositeurs, de librettistes, de peintres officiels et d'hommes politiques, et voilà une région ruinée.



Malgré cette abondance du ténor, on se plaît néanmoins à



citer quelques grands favoris qui, grâce aux prix exceptionnels dont leur est payée la moindre romance, demeurent l'orgueil de l'espèce, le rêve des aspirants aux notes élevées et l'exemple qui, stimulant les efforts, justifie les plus téméraires ambitions.

Le ténor n'a pas toujours besoin de talent pour réussir. La conscience qu'il possède de son importance aux yeux du public, déjà fasciné par son seul titre, peut lui en tenir lieu.

Sans parler de la séduction réelle de son organe vocal, il ne faut pas chercher à cette faveur d'autre raison que le rôle par lui joué au milieu des feux auréolants de la rampe, des herses et des frises. Il est l'amoureux. C'est pour lui un privilège. Victime de la passion ou bourreau des cœurs, il représente l'Amour avec ses cruautés, ses désespoirs, ses fureurs et ses délices. On le plaint, on l'envie, on l'admire. Il aime, il est aimé. *C'est le dieu de la jeunesse, c'est le dieu du printemps.* Reprenons tous en chœur.

Par profession il allume chaque soir, dans la salle, des flammes nombreuses que le souci d'une voix chère et fragile ne lui permet ni d'entretenir, ni d'éteindre. D'autres s'en chargent.

Le ténor doit être marié. La prudence et l'instinct de la conservation le lui conseillent. Sa femme devient l'économe et jalouse gardienne du feu.

S'il était toujours aussi beau à contempler qu'agréable à entendre, il serait un danger public. Les autres hommes n'auraient qu'à le suppléer pauvrement. Mais, pour limiter ses ravages et, peut-être, pour laisser quelque chose à dévaster aux barytons et aux basses, dont la vaillance n'est pas purement vocale, la Providence donne-t'elle parfois au ténor des jambes torses et un nez camus. L'équilibre est ainsi rétabli.

D'ailleurs dame Nature, qui met souvent de la malice dans ses créations et qui, en distribuant ses grâces et dons, ne se préoccupe jamais des *emplois* de théâtre, ne déteste pas plaisanter un peu aux dépens de notre comète lyrique. Pour s'amuser du contraste, elle dépose délicatement une voix de ténor *léger* dans le gosier épais d'un solide gaillard que sa corpulence classerait plutôt parmi les poids *lourds*. Par contre, elle fait cadeau du vigoureux *ut* de poitrine du *fort* ténor a un gringalet courtaud et ventru. Oh ! Nature, reine du temps et de l'espace,



(musique de Massenet) voilà de tes coups ! Aussi avons-nous vu, sur la scène même de l'Opéra, des Sigurd, dont, malgré l'escabeau de leurs talonnettes, les épaules étaient au niveau de l'ombilic cuirassé de la cavalière Brunnehild.

Dans la rue, vous pourrez, aux abords d'un théâtre, reconnaître notre héros au foulard de soie, blanche comme neige, qui capitonne sa gorge où des millions sommeillent, et sur lequel s'appuie le double bourrelet de son menton bleu noblement.

Le ténor, particulièrement en province, aime que le petit fer redresse sa moustache et ondule, à la nuque et au front, sa chevelure, pour rendre l'une conquérante et l'autre plus harmonieuse. Alors il porte haut la tête ainsi qu'un ostensoir sacré, et, même au moment le plus pathétique de l'action la falcon serait malvenue à lui passer la main dans les cheveux en lui criant dans son délire qu'elle l'adore. Il se redresserait pour défendre de toute profane atteinte son chef bouclé et dirait volontiers, comme le poète du vase célèbre : " N'y touchez pas, il " est frisé. "

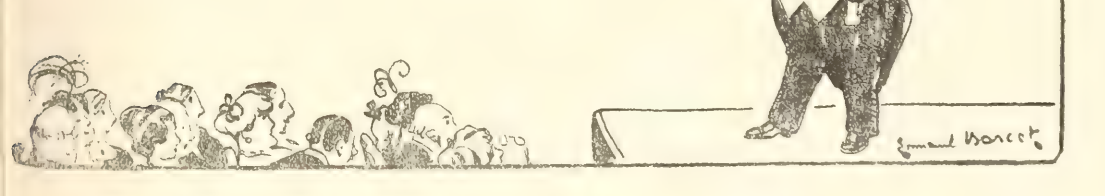


Le ténor reste l'idole des galeries supérieures. Sans doute parce que, dans l'attitude de son favori levant le nez vers le lustre pour *envoyer* ses notes extrêmes et claironnantes, elles croient voir un hommage flatteur à la haute situation que, pour un modeste prix, les spectateurs y occupent. Le ténor ferait-il de la démagogie ?

Cependant le drame lyrique moderne, en plaçant le ténor sur le même plan que ses camarades du chant, a réduit ses prétentions et diminué ses trop faciles succès. Il l'oblige désormais, pour plaire, émouvoir et réussir, à compter plus sur son intelligence et sur son travail que sur sa voix, si belle soit-elle. Maintenant il y en a qui sont musiciens.

Quand il veut bien oublier qu'il est le ténor, un ténor peut être un artiste comme les autres chanteurs. Vous en connaissez, et, hier encore, j'en applaudissais de remarquables.

Victor Debay.





A travers la quinzaine

De loin en loin, les gazettes signalent l'apparition d'un musicien nouveau, sorte de météore traversant brusquement le firmament musical et dont l'éclat, disent-elles, éclipsera bientôt tous les autres soleils. L'auréole de l'autodidactisme nimbe son front à la façon d'un anneau de Saturne. Et c'est un illogisme bien curieux à notre époque que d'arborer fièrement — comme s'il conférait une valeur particulière, une suprématie évidente, un brevet de génie — ce titre, trop souvent synonyme d'ignorance, d'inexpérience tout au moins. La petite lueur fugitive pâlit vite et le ciel de la musique compte un astre de plus, mais un astre éteint avant que d'avoir brillé.

Violoniste du plus grand mérite et, aussi, compositeur, M. Joan Manén est un jeune espagnol fort célèbre à l'étranger. Il incarne présentement l'autodidactisme sous la forme la plus pure et la plus extraordinaire, si nous en croyons le programme des **Concerts Hasselmans** où il vient de se faire entendre. Autodidacte ou non, M. Joan Manén s'est affirmé sur son instrument virtuose hors de pair. Le coup d'archet est long, moelleux, et la qualité de son tout à fait belle. Son interprétation ardente et nuancée de la *Symphonie Espagnole* de Lalo fut superbe et lui valut un succès unanime. Je voudrais pouvoir en dire autant de son œuvre *Juventus* dont c'était la première audition en France. Ce concerto grosso en quatre parties s'enchaînant entre elles, pour orchestre, un piano et deux violons seuls, témoigne certes des plus nobles aspirations. Il essaye d'exprimer les doutes, les égarements, les luttes de l'artiste dans sa recherche de la voie inconnue, ses élans de joie victorieuse quand il croit avoir enfin trouvé sa route. Après l'incertitude du début, ce que l'auteur appelle bizarrement l'exotisme voisine avec l'atmosphère classique qui fait le fond de la troisième partie et à laquelle succède, pour finir, le chant de sa propre inspiration. Un tel mélange de styles ne saurait présenter d'attraits que dans le cas où il s'en dégagerait une personnalité originale, puissante et dominatrice. Il n'en est malheureusement pas ainsi et, malgré certains passages agréables, l'ensemble demeure interminablement touffu, disparate et désordonné. Bien que vivante et colorée, l'instrumentation en est assez lourde, avec abus du quatuor et de la trompette. Le piano et les deux violons solistes y sont traités dans une note terne n'offrant rien de particulier. Toutefois, M. Joachim Nin et MM. Joan Manén et Tin Cassado surent communiquer au texte une netteté et une chaleur qui en accusèrent le relief. L'accueil fait à cette nouveauté de par delà les monts fut des plus sympathiques. En l'absence de M. Hasselmans, actuellement dispensateur de la manne musicale dans l'antique cité phocéenne, M. Lucien Wurmser conduisait l'orchestre. Il en obtint un résultat fort appréciable dans les ouvertures de *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck et des *Maîtres-Chanteurs* de Wagner — plus encore que dans la suite de *Shylock* de M. Gabriel Fauré, où se fit applaudir M. Coulomb — par sa souple, élégante, intelligente direction à laquelle font défaut seulement la force et la véhémence.

Aux **Concerts Sechiari** la baguette avait également changé de main. Les doigts qui là tinrent étaient ceux d'un très remarquable kappelmeister, M. Bernard Stavenhagen, chef

d'orchestre des Concerts de l'Abonnement de Genève. Sa mimique commande avec une précision et une rigueur toutes militaires. Impératif, son geste soulève ou apaise instantanément le tumulte sonore. Il exagère les oppositions et semble affectionner les interprétations nerveuses, frénétiques. La *Symphonie Héroïque* de Beethoven en souffrit quelque peu. Plusieurs parties, notamment le scherzo, prises dans un mouvement trop rapide, manquèrent de liant, de fondu. Mais le *Don Juan* de M. Richard Strauss bénéficie d'une étonnante extériorisation. M. Stavenhagen dirige avec une conviction violente et passionnée cette musique qui convient si merveilleusement à sa nature et dont l'exécution lui valut une ovation magnifique. Il ne conduisit pas moins bien *Le Crépuscule des Dieux* de Wagner — *Marche Funèbre* et *Scène Finale* où M[elle] Jane Hatto, palpitante et farouche, eut de beaux cris — et le *Concerto* en *mi bémol* de Liszt dont il doit connaître les arcanes puisqu'il fut à Weimar l'élève favori du grand précurseur. M. Maurice Dumesnil tenait ici le piano, rude tâche accomplie par lui en virtuose éprouvé, menant un train fougueux et terminant dans une allure vertigineuse qui lui mérita plusieurs rappels.

J'ai beaucoup moins aimé le jeu de M. Maurice Dumesnil tout au long de la fantaisie pour piano et orchestre donnée la fois suivante. *Hispania*, de M. Joaquin Cassado, est une œuvre de couleur crue, de truculence assez vulgaire, qui obtint un succès considérable lors de sa première audition à la S. M. I. où la fit triompher en 1911, M. Montoriol-Tarrès, le prestigieux pianiste catalan qui en a la dédicace. M. Dumesnil s'y montra trop correct, trop mesuré, alors qu'il fallait en accentuer le caractère national fait, tantôt de voluptueuse gravité, par endroits de banalité outrancière.

Cela n'empècha point M. Dumesnil d'être acclamé. On fêta encore Mlle Montjovet, délicatement émouvante dans *l'Amour du Poète* de Schumann, transporté à l'orchestre par M. Théodore Dubois avec une louable sûreté de main. Revenu à la tête de ses instrumentistes, M. Pierre Sechiari se dépensa en outre dans la *Symphonie* en *la* de Beethoven, bien jouée, *Les Murmures de la Forêt* wagnérienne, admirablement détaillés, *L'Apprenti-Sorcier* moins éblouissant que de coutume.

Combien d'œuvres, dont le scherzo de M. Dukas comme la fantaisie de M. Cassado, avant de s'épanouir au plein jour des associations symphoniques naquirent timidement dans la clarté propice de nos sociétés de musique de chambre. Le fleuve qui baigne la S. M. I. et la Société Nationale ne charrie pas que du limon ; il s'y trouve aussi des paillettes et ses rives capricieuses baignent parfois d'adorables paysages. C'est un bien joli site que le *Trio* de M. Miklos Radnaï inscrit à la dernière séance de la **S. M. I.**, et j'ai pris le plus vif agrément à en parcourir les méandres où de précieux dons rythmiques et mélodiques avaient distribué généreusement le bel équilibre des sonorités, ainsi que des statues et que des vasques peuplant l'ordonnance des jardins. MM. Enrique Van der Henst, Francesch Costa et Antonio Sala nous en faisaient les honneurs. Guides expérimentés, impeccables et fougueux, ils ont droit à toute notre admiration. On ne saurait décerner pareil éloge aux maladroits qui exécutèrent sans pitié le *Quatuor à cordes* de M. Henri Cliquet. Je soupçonne cette œuvre d'appartenir à un genre proche parent du pointillisme ou du cubisme qui n'ont point mes sympathies, mais devant une audition aussi nettement défavorable il convient de réserver toute appréciation : Les deux pièces pour piano de M. A. Bertelin, *Nocturne* et *Barcarolle*, sont d'une facture aisée et musicale. M[elle] Juliette Meerovitch les traduisit d'un toucher délicat, empreint d'une grâce sensible. Des mélodies de Moussorgsky, Glière, Gretschaninow et un fragment de *Salammbò*, (opéra inédit de Moussorgsky) rappelant Boris Godounow, auxquels la voix de M[me] Mussatovo-Kulgenko prêtait sa vaillance expressive, complétaient ce programme de choix.

Quelques jours après la **S. M. I.** conviait ses fidèles à venir juger des tendances de l'école italienne moderne. Le concert donné sous son patronage comprenait des pages bien inégales des jeunes musiciens qui ont renoncé aux accents du vérisme natal et s'orientent vers un idéal novateur. C'étaient MM. Ferranti, Malipiero, Bastianelli, Pizzetti, Davico et Tommasini, parmi lesquels se distingue leur compatriote déraciné M. Alfred Casella, musicien particulièrement bien doué.

Moins variées étaient les œuvres nouvelles entendues à la **Société Nationale**. A la catégorie des productions qualifiées d'honorables appartiennent *Deux Mélodies* de M. Claude Delvincourt, chantées avec beaucoup de charme par Mme Hilda Roosevelt et le *Thème varié* de M. Guy de Lioncourt que, sur le piano et le violon, Mlle Blanche Selva et M. Le Feuve déroulèrent. La *Sonate* pour violoncelle et piano de M. Pierre Bretagne est de meilleure trempe, son premier mouvement surtout, MM. Fernand Pollain et Maurice Amour, protagonistes enflammés, y déployèrent un zèle communicatif. On sait que M. Guy-Ropartz est un maritime. Il se plaît à évoquer souvent la triste mer d'Islande et la nostalgie de la lande bretonne le hante. Cette fois il est allé rafraîchir son inspiration *Dans l'Ombre de la Montagne*. La suite de cinq paysages est d'une pâte âprement savoureuse, d'une pensée noble, recueillie et concentrée. Nous contemplâmes, aux détours du chemin, des horizons graves, larges, infinis. Sans doute M. Guy-Ropartz a-t-il considéré les blanches cîmes lointaines comme une autre crète écumante, et en regardant les sommets muets et immobiles, c'est à la rumeur animée des flots qu'il a certainement songé. Car la montagne ne livre pas son secret et il faut la chérir sans partage pour qu'elle consente à laisser pénétrer le mystère qui l'enveloppe de sa sérénité. Mlle Blanche Selva, de ses mains expertes et ferventes, régla minutieusement les jeux de lumière qui éclairèrent la route et tamisèrent le jour dans la vieille église.

La soirée suivante offrait un intérêt plus soutenu. Quelques mélodies de Charles Bordes, de MM. Stravinski et Liapounow, déclamées avec un art émouvant par Mme Paule de Lestang, les poétiques *Naïades au soir* de M. Gustave Samazeuilh et les redoutables *Variations* de M. Dukas sur un thème de Rameau — que M. Trillat a donc un toucher délicieux ! — émaillaient le programme où deux quatuors mettaient leurs frondaisons légères ou robustes. MM. Firmin Touche, Hémery, M. Vieux et J. Marneff, furent les excellents interprètes du *Quatuor à cordes* de M. Maurice Ravel et du *Quatuor* pour piano et cordes de M. R. Arenal, lequel était au piano. Inédit, ce dernier ouvrage s'annonçait bien et l'impression du début était excellente. Avant la fin cela se gâta ; dans le dernier mouvement un coquin de thème fit son apparition. présenté en liberté sur le violoncelle (le voilà bien le renâcleur des bruitistes !) et suivi d'un clavier seul tout à fait réussi. Ces joyeux ébats étaient environnés d'une atmosphère sonore souvent cruelle pour des oreilles musiciennes. Mais il n'y a pas que des musiciens qui écoutent la musique.

Jean Poueigh.

Les Sociétés

Société Philharmonique.

Les minutes les plus riches que nous aient données les trois derniers concerts de la Philharmonique sont, à mon gré, celles où M. Capet et ses musiciens nous ont fait entendre le *quatuor n° 3* de Schumann. Comment ne voit-on pas plus souvent inscrite à nos programmes cette œuvre de génie ? La délicatesse des idées, cette pudeur d'aveu qui enveloppe dès l'andante initial le chant des voix, le tremblement doucement enivré qui s'en élève et le colore des nuances les plus fines, puis la diffusion du cœur humain dans le cœur des choses, le cri de la passion à la nature qui lui répond, la mélancolie du désir qui se mue en l'expression souveraine de la joie comme l'eau fuselée d'une vasque s'épanouit en gerbe dans la lumière, tous ces éléments concourent à faire de ce quatuor l'une des plus humaines, des plus complètes expressions de l'éternel chant de l'amour. Ah ! la pure émotion de cette œuvre où l'inspiration de Schumann a trouvé l'une de ses plus parfaites réalisations ! Si je fais une réserve pour l'allegro final où les exécutants n'apportèrent pas peut-être la rondeur et la variation rythmique nécessaires, j'applaudis avec gratitude l'interprétation pénétrante et scrupuleusement compréhensive qu'en a donnée l'admirable quatuor de M. Capet. Un pareil succès saluait son exécution du *quatuor* de César Franck.

C'est un excellent artiste que M. Boucherit. On connait la dextérité légère de son archet et l'habileté gracieuse de son jeu. Au *concerto pour violon avec accompagnement de piano et cordes* de Haydn, qu'on peut sans excès taxer de quelque froideur, il sait donner de l'accent

et du mouvement, mais j'ai trouvé préférable son choix de la *Symphonie Concertante* pour violon, alto et orchestre de Mozart dont l'éclat vivant et les détails exquis abondent non pas seulement aux instruments des solistes, mais dans l'orchestre le plus plaisant et le plus facile qui soit. Et M. Maurice Vieux, lui aussi, possède un talent exceptionnellement sûr et probe. Chez lui on ne saisit jamais la recherche de l'effet. Une sensibilité vive et sobre donnent à son style une irrésistible séduction. Ce soir là, Mlle May Petersen, que nombre de ses compatriotes étaient venus fêter, chantait du Campra, du Schubert, du Schumann. Miss May Peterson lit son texte sur un calepin minuscule blotti au creux de ses mains et qu'on dirait un memento. Certes, Miss Peterson est une chanteuse consciencieuse et fort bien stylée ; mais la voix ne manque-t-elle pas d'étoffe, les poumons un peu de souffle et l'expression un tantinet de chaleur ?

Enfin, le dernier concert réunissait les noms particulièrement chers aux mélomanes de Cortot et de Casals... Cortot et Casals, c'est une salle comble, une attention tendue, un enthousiasme qui dès le début semble à son comble et, au terme de la soirée, sans limites. Le fait est qu'on serait mal venu de demander à deux artistes plus d'homogénéité, de fondu, d'intelligence musicale qu'à ceux-ci. La *sonate n° 58* de Mendelssohn où s'amuse un *allegretto scherzando* des plus aimables, la *sonate en sol majeur* de Bach et celle en *la* de Beethoven trouvent sous leurs doigts et dans leur sensibilité l'expression la plus heureuse. Hasarderais-je cependant une légère critique à ces deux parfaits musiciens, et ne me tromperais-je point en insinuant que me paraît trop accentuée leur tendance à généraliser avec excès dans leurs exécutions l'emploi de la demi-teinte ?

EDOUARD SCHNEIDER.

Concerts Chaigneau.

Le chaleureux accueil qu'un nombreux public fit au vaillant trio Chaigneau et à ses collaborateurs prouve en quelle estime est tenu ce gracieux ensemble instrumental.

A la deuxième séance, exécution sympathique de la *Golden Sonata* de Purcell pour deux violons, violoncelle et piano, jouée par l'excellent trio Chaigneau et M. Guillard qui sont tous quatre à un égal degré d'aussi parfaits exécutants. L'interprétation si expressive qu'ils donnèrent de la " Golden " fut très appréciée par toute l'assistance.

Gros succès aussi pour Melle Madeleine Bonnard dans les airs de Haydn, Ravel, Ladmirault, et pour M. Walter Morse-Rummel après son exécution des six délicieux *Préludes* de Debussy.

Je regrette de n'avoir pas la place d'étudier en détail la très belle *Sonate* pour piano et violoncelle de M. L. Vierne qui produisit une impression profonde bien que venant à la fin d'un programme déjà très chargé ; elle a fait le plus grand honneur à l'éminent organiste et le public en a surtout goûté l'émouvant " Molto largamento " dont l'inspiration est digne des voûtes de Notre Dame. Mme Piazza-Chaigneau et l'auteur s'y surpassèrent et furent longuement applaudis.

JEANNE HELFT.

Schola Cantorum.

Le Chant de la Cloche. — On ne peut, en quelques lignes, apprécier une partition de cette importance et de cette valeur, ni montrer quelle place elle occupe dans la musique et comment elle unit l'influence wagnérienne à l'influence franckiste, ni marquer, d'autre part, le rang qu'elle tient dans l'œuvre de son auteur en établissant, notamment, la parenté étroite qui unit Wilhelm à Fervaal.

Je ne parlerai donc ici que de la belle exécution que la Schola donna de ce chef-d'œuvre dernièrement. L'orchestre et les chœurs animés d'un enthousiasme compréhensif ont marqué un progrès étonnant et l'on peut dire qu'aucune des intentions du " patron " n'a été trahie par ses disciples. Les solistes, dont les voix sonnent bien, furent des interprètes plus timides ; je ne dis pas cela pour R. Plamondon qui aborda vaillamment le rôle écrasant de Wilhelm. Souhaitons qu'un tel exemple et le succès obtenu lors de ce concert donne à l'une de nos associations symphoniques l'idée de monter cette belle œuvre.

MAURICE BEX.

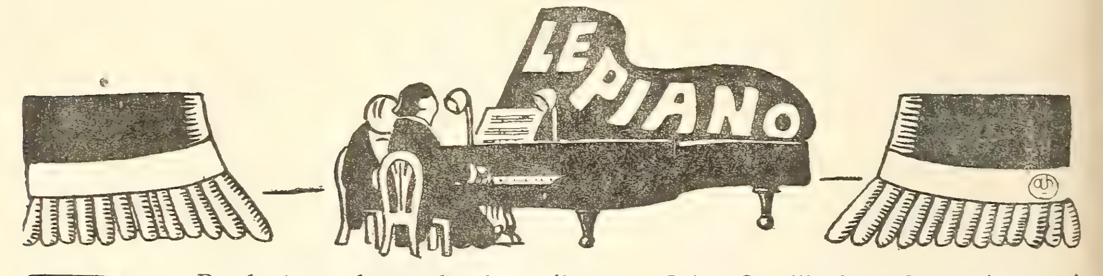


Les cuadrillas entrent dans l'arène. L'espada, qui se nomme en l'occurence premier violon, brandit son archet en guise de lame. Pendant que ses acolytes, les picadors second violon, alto et violoncelle, s'escriment à planter des banderilles sonores, lui s'apprête à faire pénétrer dans le crâne des auditeurs le thème un ou l'idée deux. Car il n'y a pas ici de taureau mis à mort, tout au plus la mise à mal d'un morceau de musique justement dénommé quatuor, parce que quatre sombres compères s'entendent parfois pour en écarteler joyeusement les quatre parties.

Ce qui précède ne s'applique nullement au **Quatuor à Cordes Hongrois,** lequel vient de nous rendre aimablement visite. Le *Quatuor* en *mi bémol* de Max Reger qui ouvrait leur séance est bien touffu. Par contre, le *Quatuor* en *fa* de Maurice Ravel et le *Quatuor* en *ré* de Mozart voisinèrent agréablement. Les excellents artistes de cette compagnie en exprimèrent à merveille la grâce et la fraîcheur et leur interprétation bien disciplinée obtint un succès fort légitime. Poursuivant sa tâche, le **Quatuor Parent** consacre — entre César Franck et Beethoven — une soirée entière à son chef A. Parent. Une telle solennité n'appelle que la louange. Abstenons-nous donc de toute réflexion et félicitons M. Parent d'avoir su si bien matelasser sa production. C'est à l'attique Gabriel Fauré un musicien de race, celui-ci, que sacrifiait M. **Jean Canivet** avec le concours du remarquable **Quatuor Geloso.** A eux cinq ils exécutèrent avec un art pénétrant le *Quintette* et, en s'amputant d'un membre à archet, les deux magnifiques *Quatuors*. Mais les desseins du **Quatuor Luquin** sont plus redoutables pour ceux qui ne sont pas friands de Beethoven. Dix séances entières consacrées au Titan de Bonn. Il est vrai que le quatuor Luquin mérite largement le chaleureux accueil que viennent de remporter ses deux premiers concerts. Enfin au **Double Quintette de Paris,** c'est M. Louis Diémer qui officia dans son *Sextuor* en ré pour instruments à vent, dont il tint la partie de piano avec autant de dévouement et de maîtrise que si l'œuvre était d'un autre que lui-même.







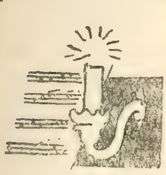


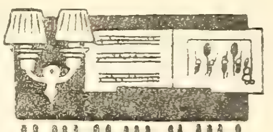
Pendant un de ses derniers séjours au Caire, Camille Saint-Saëns s'amusa à écrire une pièce de piano pour la main gauche seule. C'est là un illustre exemple qu'il convient de proposer aux méditations des grands virtuoses ambitionnant le titre de Protée de la musique. N'annonce-t-on pas en effet que M. **Ferruccio Busoni** — dont les deux derniers récitals déchaînèrent un enthousiasme indescriptible — doit prochainement s'exhiber à l'un de nos concerts du dimanche sous le triple aspect d'exécutant, de compositeur et de chef d'orchestre. Pourquoi ne composerait-il pas pour la saison prochaine un concerto destiné à la seule main gauche. Il pourrait ainsi conduire l'orchestre de la dextre, tandis que la senestre interpréterait sur le

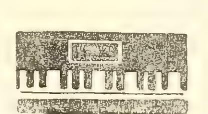
clavier son propre ouvrage. Et M. Busoni a tant de talent qu'il parviendrait bien à nous faire oublier que sa main gauche n'a que cinq doigts, comme la nôtre.



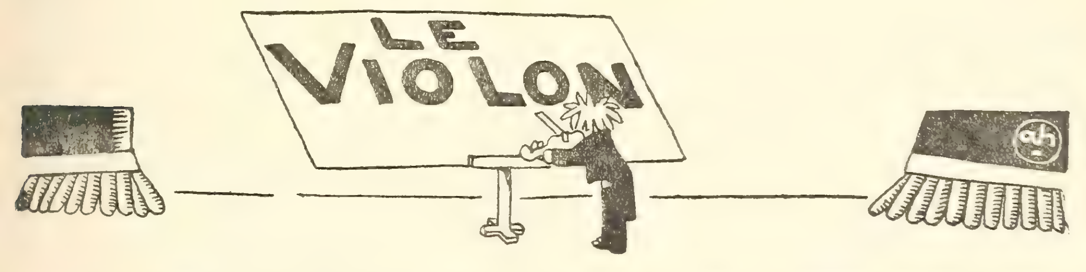
Voici maintenant toute une foule impatiente qui se presse et se bouscule au bout de la plume. M. **Edouard Risler** est un chef. Il prélude noblement avec *Le Clavecin bien tempéré* de Bach, triomphe par sa puissance dans les *Sonates* de Beethoven et donne aux *Scènes d'Enfants* de Schumann la délicatesse et le charme qu'elles exigent. Mais pourquoi dans des récitals de piano vouloir remplacer l'orchestre. Même arrangée par Liszt et remarquablement exécutée sur l'Erard par M. Risler, la *Symphonie Fantastique* de Berlioz ne résiste pas à l'absence des timbres instrumentaux. Gentilhomme de fière race, M. **Visconti di Modrone** s'est révélé concertiste au toucher fin, sobre, net, en accompagnant dans diverses *Sonates* de Bach, de Beethoven, Strauss, M. Antonio Certani, violoncelliste, à la technique impeccable. Renonçant cette fois à sa passion pour Chopin, Mlle **Eugenia Galewska** a mis sa coquetterie à faire applaudir la pureté de son style classique en interprétant Bach, Beethoven, puis a laissé s'épancher librement la poésie de son âme slave dans des œuvres de Moniusko, Gwodecki, ses compatriotes. Mlle **Pauline Aubert,** passant du piano au clavecin avec une égale aisance, fit surtout apprécier la grâce de son jeu et sa délicate virtuosité dans les *Fifres* d'Andrieu et *Les Folies Françaises* de Couperin. Très bons doigts que ceux de Mlle **Tina Lerner,** mais le sens des textes lui échappe parfois. *L'Etude* en *sol bémol* op. 10 de Chopin lui fut particulièrement favorable et fit briller sa légèreté. Mlle **Aline van Barentzen** obtint à bon droit un accueil des plus flatteurs en mettant ses belles qualités au service de Beethoven, Schumann, Chopin et Liszt. C'est aussi Liszt qui terminait la séance de M. **Adolphe Borchard**. Mozart, Mendelssohn, Schumann et Chopin trouvèrent également en lui un consciencieux et très méritant artiste. Déplorons seulement l'introduction dans un récital de piano de cette *Ouverture de Tannhauser* arrangée (elle aussi !) par Liszt. Salle Pleyel Mlle **Blanche Selva** ayant épuisé momentanément les délices de Bach, rend à Robert Schumann un émouvant hommage. Cependant que Mlle **Antoinette Veluard,** avec moins d'autorité, en fait de même, Salle Erard, M. **V. G. Zagon** défend avec un louable zèle la jeune école hongroise dont il fait d'ailleurs partie. Bartock et Kodaly sont exprimés par lui avec une compréhension totale. Bach, Schumann, Chopin, — décidément les plus nommés, se partageaient le programme très intéressant de M. **Victor Gille.** Quant à M. **Théodore Szanto,** en ayant terminé avec Bach, Beethoven et Brahms, il recommença à faire bourdonner ses *Guêpes* voltigeantes.







Et tous ces chasseurs d'ivoire en quittant leur terrain de chasse, emportèrent maints trophées et dépouilles que, sous forme de succès, leur octroyèrent l'admiration ou l'indulgence de leurs auditeurs.



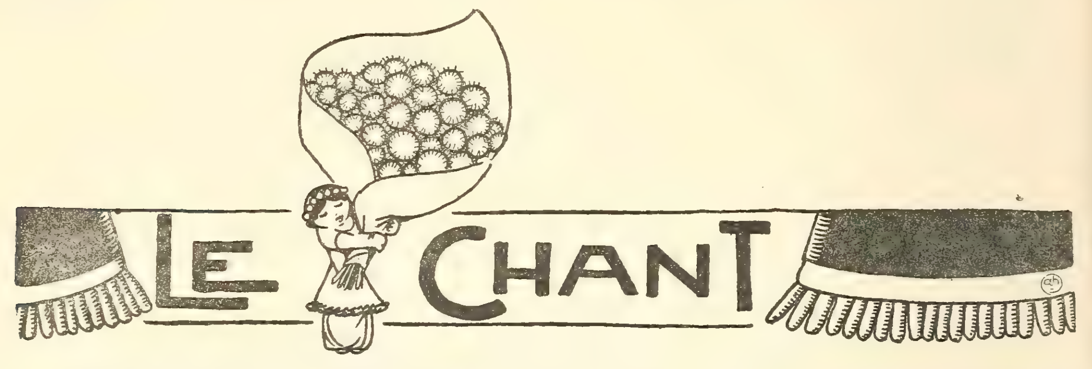
Qui n'a pas son petit violon d'Ingres ? Sans être un esprit universel comme le grand Léonard, il est bon de ne se point cantonner dans l'exercice exclusif de ses fonctions. Peu

d'artistes cependant réunissent dans la même main l'archet du virtuose et la plume du compositeur à un degré aussi remarquable que M. **Georges Enesco.** Voilà un musicien exceptionnellement doué et qui a droit à toute notre admiration. Son dernier concert fut un triomphe. On peut ne pas aimer sa manière d'interpréter certains maîtres classiques, mais que par ailleurs il séduit, empoigne, ravit, transporte l'auditeur ! *Le Trille du Diable* de Tartini, la *Sonate* en *ut majeur* de Bach et diverses pièces lui valurent ce soir-là un des plus beaux succès de sa carrière. Le concert de M. **Arthur Hartmann,** également violoniste de talent, présentait cette particularité que M. Claude Debussy avait accepté d'accompagner au piano la *Sonate* en *sol mineur* de Grieg et trois de ses propres *Préludes* transcrits par M. Arthur Hartmann. Louis Laloy a délicieusement caractérisé la virtuosité de Debussy en décrivant " ce piano surnaturel où les sons naissent sans chocs de marteaux, sans frôlements de cordes, s'élèvent dans un air transparent qui les unit sans les confondre et s'évaporent en brumes irisées. Debussy apprivoise le clavier d'un charme qui n'est à la portée d'aucun de nos virtuoses. Comme un de ses ancêtres spirituels, François Couperin, il pourrait écrire un *Art de toucher le piano*, qui, d'ailleurs, ne trahirait pas son secret aux profanes. "



Champions de la sonate pour piano et violoncelle, MM. **Armand Ferté et Louis Fournier** ont commencé leur série de quatre séances en inscrivant sur leur premier programme les noms de Bach, Mozart, Händel. C'est dans le meilleur style, sobre et juste qu'ils exécutèrent la *Sonate* en *sol majeur* de Bach, la *Sonate* (œuvre posthume) de Mozart, la *Sonate* en *sol mineur* de Ph.-E. Bach et la *Sonate* en *si bémol* de Händel. Et ces deux éminents artistes se partagèrent en bons frères siamois les applaudissements nourris qui les saluèrent.





Devant les pluies de perles dont les compositeurs modernes, voire les plus avancés, émaillent leur écriture pianistique, cantatrices et chanteurs s'émeuvent et réclament leur droit à la virtuosité. Quoi ! Eux seuls seraient privés de tous ces exercices de haute vocalise qui consistent à tenir en équilibre dans le gosier un pesant fa dièze ou un léger si bémol, ou à suivre la dangereuse glissière d'une rapide roulade ? Et tous les détracteurs de la musique d'aujourd'hui de s'écrier que, seule, l'ancienne musique permettait au chanteur de briller. Pourtant quand se présente l'occasion assez rare d'entendre une vraie nature d'artiste, on se rend compte des multiples qualités qu'exige l'actuelle déclamation lyrique et comme elle sait mettre en lumière le talent de l'interprète chez lequel la technique approfondie, l'intelligence de la diction, l'exacte adaptation à l'esprit du morceau, s'allient à un organe souple, nuancé, capable de traduire les sensations les plus subtiles.

Mme **Jane Bathori-Engel** en est le type accompli. Ardente prosélyte de la jeune

musique elle en souligne la précieuse originalité et quand elle s'accompagne au piano on a l'impression d'un tout harmonieux, vibrant à l'unisson, d'un seul et même instrument qui chante et s'accompagne. Pathétique dans *La Jeune Religieuse* de Schubert, elle fut incomparable dans les *Chansons de Bilitis*, *Le Faune*, *Colloque sentimental* et *Fantoches* — celle-ci redemandée de Debussy. Mme Bathori-Engel remporta encore un très vif succès dans plusieurs lieder de Chausson, Hillemacher et Chabrier. L'excellent violoncelliste M. **Georges Pitsch** partageait les honneurs de la soirée. Il exécuta dans un style très musical et dépourvu de lourdeur la *Sonate* de Locatelli et la *Sonate* en *ré majeur* de Bach dont l'andante obtint un accueil particulièrement chaleureux.

La Société **Le Lied en tous Pays** vient de donner une copieuse audition fort réussie où des mélodies françaises voisinaient avec des espagnoles, des macédoniennes, des russes et des allemandes. Parmi tant de chansons, les *Mélodies allemandes* de Carl Reinecke permirent d'apprécier le timbre délicieusement joli de Mlle Luquiens, si pleine d'intelligence et de malice dans l'interprétation de ces scènes d'enfants. Les *Mélodies Macédoniennes* d'Emile Riadis ont de la couleur et parfois une force un peu douloureuse. Elles furent fort bien détaillées par Mlle Fanny Malnory. Mélodies françaises, espagnoles, russes, allemandes et macédoniennes, les voilà bien — en musique tout au moins — les Etats-Unis d'Europe.



Vers la fin du XVIIe siècle un artiste petit russien, nommé Pantaléon Hebenstreit, se fit entendre chez la célèbre Ninon de Lenclos et réussit à émerveiller le Roi-Soleil lui-même. Il était passé maître sur le Tympanon, instrument bizarre connu déjà aux temps bibliques. On sait que c'est là une variété de psaltérion, dont on joue en frappant les cordes avec deux baguettes. Le Tympanon dont il se servait, fut, après la mort d'Hebenstreit, apporté en petite Russie. Légué de père en fils, il finit par revenir au dernier descendant, M. **Sacha Votitchenko,** lequel est devenu, comme son aïeul, un véritable virtuose.

Romantique et fatal, M. Sacha Votitchenko s'avance sur l'estrade vers le somptueux meuble qui porte le précieux tympanon. Avec une nonchalance apprêtée, il laisse retomber chaque baguette et, sous les coups légers ou appuyés, lents ou précipités, les cordes résonnent comme des cloches lointaines. *Les Chants populaires de la petite Russie* et *les Mélodies du XVIIIe siècle* conviennent à la nature de M. Votitchenko et il en dégage admirablement le parfum et la poésie. Malheureusement la résonnance du tympanon manque d'ampleur et sa saveur spéciale doit s'émousser assez vite. Une assistance extrêmement élégante prit le plus vif plaisir à écouter cette musique ossianique et ovationna longuement M. Votitchenko.

A côté de lui, d'excellents artistes prirent leur juste part des succès. Mlle Marguerite Couée interprétant des *Mélodies Françaises anciennes* nous prouva que la sonorité de la harpe est vraiment délicieuse et possède à la fois la douceur et la puissance. Puis, Mlle Marthe Girod en exécutant, dans un superbe style fait de fougue et de précision, *Staccato et Fugue* en *ré mineur* de Bach et *Prélude* en *sol mineur* de Rachmaninoff, nous démontre quelle diversité d'accents, quelles oppositions de force et de délicatesse peut revêtir le piano entre des mains expertes. Et Mlle Alvina Alvi mit à chanter des *Mélodies populaires Russes* tout le charme émotif que sont susceptibles d'exprimer des cordes encore, mais cette fois vocales ! Et ce rapprochement n'alla point sans causer quelque dommage au délicieux mais artificiel tympanon.

Dans le Monde

UNE REPRÉSENTATION PRIVÉE DE “ *LA FARCE DU CUVIER* ”



Le cuvier fameux où le savetier Jaquinot précipite Périnette son épouse et la mère d'icelle, dame Jaquette, s'abrita d'abord au Théâtre de la Monnaie. L'accueil que lui fit Bruxelles décida le Théâtre des Champs-Elysées à se réserver la primeur de sa représentation en France. Mais ce temple ne tarda point, hélas ! à l'ensevelir sous ses décombres. En attendant qu'un de nos grands lyriques mette à son répertoire ce charmant ouvrage, M. Robert Le Lubez vient d'en donner chez lui une sensationnelle audition privée.

On connaît le sujet de la farce de haulte liesse traitée par Maurice Léna dans un mouvement alerte, une vivacité de touche et un esprit qui, pour demeurer toujours dans les limites du bon ton, n'en sont pas moins de la vieille gaieté française. Rappelons-le en quelques lignes.

Paisible savetier, amoureux de sa femme, le bon Jaquinot est mené rudement par la frivole Périnette. Plus encore que la fine main de celle-ci, il redoute la poigne vigoureuse de sa belle-mère, la terrible matrone Jaquette. Toutes deux s'entendent comme larrons en foire pour le mettre à mal et finissent même par lui faire signer une sorte d'abandon des droits de l'homme. En sorte que Jaquinot, à l'avenir, s'occupera seul des soins du ménage. Quand vient le jour de la lessive, Périnette veut en inspecter les apprêts. Elle s'approche et se penche au-dessus du cuvier. Jaquinot, qui n'attendait que cet instant propice, la saisit et d'un mouvement brusque la laisse choir au fond du cuvier. Après quoi, sa belle-mère survenant, il l'y jette aussi. Et se gaussant de leur mine déconfite, il exulte et triomphe en timide qui se rebelle et récalcitre. Mais c'est un excellent compagnon que notre Jaquinot et comme il chérit tendrement sa femme, il ne la laissera pas plus longtemps barbotter dans la savonnade.

La musique de Gabriel Dupont est extrêmement vivante. Son rythme rebondit et s'anime, communiquant sans cesse un nouvel élan à la parole et au geste. Claire et chantante, malgré sa pâte bien travaillée, elle illustre congrûment cette truculente joyeuseté.



Quant aux trois principaux interprètes, ils furent étourdissants de brio et de talent. Mme Jaqueline Vaucaire mena la ronde avec une pétulance et une autorité vocale et scénique extraordinairement savoureuses. Pétillante Périnette, Mme Jacquet-Marsans unit la plus adorable espièglerie à une voix exquisement fraîche. Plus complexe que les deux figures féminines, celle de Jaquinot permit à M. Robert Le Lubez de se montrer avec une égale maîtrise sous des aspects divers. Tour à tour bonhomme, tendre, apeuré, narquois ou taquin, d'un organe bien timbré à la diction mordante, il tint superbement tête à ses deux délicieuses partenaires et partagea leur très gros succès. L'orchestre était personnifié par M. Le Baillif qui tint remarquablement le piano d'accompagnement. La mise en scène fort pittoresque était de Mme Pierron-Danbé.

Une assistance suprêmement élégante se pressait dans les salons de M. Robert Le Lubez ; elle manifesta longuement et à plusieurs reprises tout le plaisir qu'elle prit à un tel spectacle. Voici quelques noms pris au hasard parmi les nombreuses personnalités qui s'y trouvaient réunies : Marquise de Lanjuinais, Cte et Ctesse de Beaumont, Vte et V^{tesse} de Grandmaison, B^{on} et B^{onne} de Loqueyssie, Ctesse Molitor, Mme Della Torre, Cte et Ctesse de Rostang,



Colonel et Mme Casron, M. et Mme de Buysieulx, B^on et B^onne de Sauzéa, M. et Mme Willy Blumenthal, M. et Mme Ernest Caron, Mme Lecomte du Nouy, M. et Mme P. Milliet, M. et Mme Marcel Bertrand, Cte R. de Clermont-Tonnerre, M. et Mme Michel Carré, M. R. de Malherbe, Mme Cauvain, Mme Singer, Cte de Germiny, Bon de Bermingham, M. Silver, M. St Hilaire, M. P. Sarchi, etc. etc...



G. de F***

(*croquis de Fabiano*)

A l'Opéra

Cinq heures du soir. L'Opéra est désert. De la salle, plongée dans une demi-obscurité, arrivent des rumeurs insolites. C'est, d'abord, un échange de violents démentis : " Oui ! " — " Non ! " vociférés d'une voix énergique... puis, immédiatement — pif ! paf ! — l'éclat d'une retentissante paire de gifles !...

Que se passe-t-il ?... On se précipite sur le plateau, on ne voit rien, mais l'altercation recommence : " Oui ! " — " Non ! " — Pif ! Paf !...

Cela semble venir de l'orchestre ! Et pendant qu'on y court, les démentis et les soufflets se succèdent sans interruption...

L'orchestre est vide. Seul, dans un coin, l'air grave, M. Gustave Lyon s'amuse à nier et à affirmer tour à tour, d'une voix sonore, une mystérieuse proposition tout en imitant un bruit de gifles à l'aide d'une forte claquette de bois. Singulier passe-temps pour un homme sérieux !

Plus irrésolu que Triplepatte, l'inventeur de la harpe chromatique parcourt en tous sens la fosse orchestrale et s'assied successivement à tous les pupitres abandonnés ; il se donne l'illusion d'être chargé d'une partie de contrebasse ou de petite flûte ; le voici devenu violon-solo puis troisième trombone ; il abandonne le cor anglais pour les timbales, mais, visiblement, un doute affreux le torture : il ne peut se résoudre à prendre un parti : " Oui ! " — " Non ! " — " Oui ! " — " Non ! "... et chaque fois, de deux solides coups de claquoir il semble châtier son indécision !

Mais des visages attentifs émergent de l'ombre et nous donnent la clef du mystère : dans les loges, au balcon, au parterre, à l'amphithéâtre, des témoins muets prennent des notes fiévreuses. Voici Camille Chevillard, Louis Laloy, Auguste Chapuis, Maurice Emmanuel, Henri Quittard et toute une armée d' " observateurs " qui, l'oreille au guet, recherchent les résonnances de l'immense vaisseau et établissent des graphiques dont Gustave Lyon tirera des conclusions précieuses pour l'amélioration de l'acoustique de l'Opéra.

M. Jacques Rouché, en effet, insensible à la poésie du paganisme, a chargé l'éminent ingénieur d'organiser une battue dans son futur domaine pour en expulser la pauvre nymphe Echo. La poursuite fut acharnée : la nymphe se déroba très habilement mais on affirme l'avoir aperçue dans un angle du parterre et elle sera bientôt cernée.

Quatre cent trente-deux fois, la claquette la fit tressaillir, puis les chasseurs épuisés renoncèrent à la lutte, en se donnant un prochain rendez-vous pour reprendre leur cruelle besogne. La pauvrette n'a qu'à bien se tenir !

Chargé de rechercher, moi aussi, des échos pour *S. I. M.*, j'ai dérobé celui-ci au vol et, sans l'avouer à Gustave Lyon, je me suis empressé de le noter pour nos lecteurs.

Swift.



BESANÇON. — Dans sa conférence préparatoire au 32me Concert Symphonique, M. Henry Najean exerça sa verve spirituelle et caustique au détriment de quelques-uns des auteurs inscrits au programme, Brahms, Debussy et Massenet. S'il tint cependant à rendre justice au génie du premier, et à l'originalité savoureuse du second, l'auteur d'*Esclarmonde* par contre fut traité avec un irrespect suffisant pour mériter au talentueux conférencier les rancunes sérieuses de maints adorateurs de Massenet. Les circonstances cependant semblèrent lui donner raison: Alors que Brahms et Debussy triomphaient au concert du lendemain, avec la belle et hautaine *Rapsodie* du premier pour alto solo, chœur d'hommes et orchestre et la ravisante *Petite suite* du second dont *En bateau* et *Cortège* furent délicieusement rendus par notre orchestre, la suite d'orchestre d'*Esclarmonde* malgré tout son pittoresque scintillement, malgré même la belle flambée de son *Hyménée*, laissa le public absolument froid. Non, décidément, il faut laisser Massenet au théâtre. Il n'a rien à gagner en affrontant l'épreuve du Concert, pas plus d'ailleurs que l'épreuve des *Mémoires*, dont M. Najean souligna le vide ahurissant.

Ce fut Madame Fernand Datte qui chanta le solo de la *Rapsodie* de Brahms ; sa belle voix chaudement timbrée, ressortant avec aisance sur les chœurs d'hommes, fit réellement sensation. M. Datte dirigea encore l'Ouverture de *Coriolan*, inspiration beethovenienne d'une altière beauté. Enfin une bonne part de succès de la soirée revint encore à M. Jules Boucherit qui interpréta avec une grâce sans rivale le *Concerto* de Mendelssohn, que l'on réentendit avec plaisir, et diverses pages de Beethoven, Rameau, J. Hubay.

Je ne voudrais pas terminer sans mentionner les collaborateurs interprètes de M. Najean à la Conférence préparatoire : Madame Bourgean, dont la voix d'or semble toujours plus belle à chaque nouvelle audition, et qui chanta l'*Ode saphique* et la *Sérénade inutile* de Brahms en véritable artiste : Madame Saillard-Cambier, une grande artiste elle aussi, dont je ne saurais assez dire le mérite et la modestie, et qui joua avec un art accompli le *Cortège* de Debussy et *Jardin sous la pluie* du même. Enfin M. Bascou, violoniste, qui sut mettre en valeur deux fragments de la *Sonate op. 108* pour piano et violon de Brahms.

E. G.

MARSEILLE. — La première de *Parsifal* a eu lieu le 20 janvier et les représentations se sont succédées, depuis, à raison de trois par semaine, devant des salles combles. Il faut louer tout d'abord l'effort considérable déployé par tous ceux qui, de près ou de loin, ont concouru à ces exécutions. Au-dessus de tous les interprètes, se détache M. Altchewsky : l'expiration de son engagement va malheureusement interrompre les représentations, sinon les clôturer.

Avoir monté *Parsifal* en quelques semaines, alors que le *Crépuscule des dieux* tenait pour la première fois, l'affiche au mois de décembre et que, entre temps, s'imposait l'obligation commune à tout théâtre de province de varier les spectacles courants ; parvenir, malgré tout, à présenter un ensemble suffisamment honorable pour réunir un public dont l'attention ne s'est jamais démentie : tout cela, dis-je, sort trop de l'ordinaire pour ne pas comporter de chaleureux éloges. Notre Opéra municipal a donc ressenti une légitime fierté à faire entendre, le premier, *Parsifal* en province.

La satisfaction éprouvée devant le succès obtenu ne doit point, toutefois, faire oublier le respect dû aux chefs-d'œuvre. Il est certain que les exécutions données ne peuvent être appelées des représentations " wagnériennes ", et qu'elles ne paraissent même pas de nature à laisser une impression d'art véritable. Il eût été, semble-t-il, possible de rectifier certains mouvements d'une précipitation choquante et qui variaient même d'une représentation à l'autre ; ou, encore, de restituer à la scène de séduction des Filles-fleurs, relativement si

connue, son véritable caractère. On eût pu, aussi, dès la 1re audition, rappeler à l'ordre les figurants qui, dans le temple du Graal, prenaient l'habitude, conservée depuis, d'échanger quelques sourires ou chuchottements : et, alors que le 1er acte, lors des premières exécutions, durait sept quarts d'heure, ne point le diminuer aux représentations suivantes au point qu'il n'en durât plus que six. Ces errements se rattachent au laisser aller des théâtres d'opéra en général : ils ne font point disparaître le grand effort accompli.

Encore un peu de temps et chaque ville aura son *Parsifal*. Beaucoup s'en réjouissent, aujourd'hui où quiconque peut visiter, en chemin de fer, les cîmes de la Jungfrau ou se procurer l'illusion, en tournant un rouleau mécanique, de jouer la " Fantaisie chromatique " ou " Prélude, Choral et Fugue. " Mais rendra-t-on jamais aux ancien pélerins de Bayreuth leurs impressions inoubliées, fût-ce même le simple appel de *Par...si...fal*, par Kundry, dans la scène des Filles-fleurs et qui, à trente ans de distance, retentit encore à notre oreille.

Les concerts de toute nature ne chôment pas : je vous en parlerai dans ma prochaine correspondance.

Henri de Vauplane.

Étranger

LA " PHYSIOGNOMIE VOCALE "

BOSTON. — Dorénavant le visage ne sera plus seulement le miroir de l'âme, il en sera la voix silencieuse si on peut ainsi parler, grâce à la science nouvelle que les américains appellent la " Physiognomie vocale " et qui fait de M. Umberto Sorrentino, un ténor, jadis attaché à l'Opéra de Boston, un continuateur de Lavater.

Grâce à ce diagnostic optique pour un art auditif, il n'y aura plus jamais de voix mal traitées et chose précieuse en notre temps si agité, où le temps est vraiment de l'argent, les engagements de théâtre pourraient presque se faire sans auditions, un système anthropométrique remplaçant celles-ci, et réunissant ainsi à l'avantage d'être plus scientifique, celui d'être plus expéditif et parfois moins désagréable pour les examinateurs.

Quelque novateurs que soient les américains, M. Sorrentino rencontra des incrédules, jusqu'au jour, où une expérience publique et décisive vint démontrer l'infaillibilité de son diagnostic.

Acceptant le défi de l'un des plus importants " managers " lyriques des Etats-Unis, il organisa une séance publique, quasi-officielle, au cours de laquelle il réussit à classer, à six exceptions près, les choristes d'un Grand Opéra, par groupes de ténors, de barytons et de basses, sans les avoir entendus proférer un seul son.

Les six voix douteuses étaient de celles dont M. Sorrentino avait dit dès le début du " challenge " qu'il ne pouvait être absolument catégorique pour les barytons dont le physique, et la voix par conséquent se rapprochent, suivant les cas, plus des basses ou plus des ténors.

L'examen de l'angle facial, de la coupe du visage, du développement et de la forme du nez, du plus ou moins de prognathisme de la mâchoire inférieure, de la protubérance plus ou moins accentuée de la " pomme d'Adam " (cartilage thyroïde) déterminera le registre de la voix.

Les qualités d'ampleur, d'harmonie dépendant du développement des cordes vocales il suffira de jeter un coup d'œil sur celles-ci pour se rendre un compte exact de la capacité musicale ou oratoire du sujet examiné au point de vue physique.

Plus les cordes vocales seront longues, plus le larynx qui les contiendra sera grand, plus les cartilages de celui-ci seront robustes, plus forte sera la voix. D'autre part, plus les cordes seront longues, plus lentement elles vibreront, et plus les sons qu'elles émettront seront profonds... On objecterait à tort, explique l'auteur du système " que chez les grands ténors dramatiques et les barytons les plus brillants les sections du clivage anatomique sont

obscurcies par une sorte de *recouvrement...* " ; ce sont là des exceptions connues, qui ne font que confirmer la règle établie péremptoirement par l'examen de nombreux individus, et reconnue exacte dans la proportion de quatre-vingt-cinq pour cent.

Donc quand vous verrez un homme dont le haut du visage sera fortement développé, dont *l'arcade zygomatique* (c'est-à-dire l'arête osseuse qui va de la tempe au nez) sera très accentuée, les pommettes saillantes et le nez bien proportionné vous pourrez affirmer à première vue qu'il possède en outre des avantages décrits ci-dessus une voix de ténor.

Celui qui se présentera devant nous avec une figure alourdie du bas par une épaisse mâchoire, qui dissimulera — ou étalera selon son esthétique personnelle — une volumieuse pomme d'Adam, sera à coup sûr une basse, et lorsque, ces indices divers se mêleront de façon vague, ambiguë, vous aurez devant vous une sorte d'hermaphrodite vocal: un baryton.

Ces expériences faciales sont considérées comme très importantes par les impresarii américains, qui ont souvent besoin de parer à de l'imprévu, de former des chœurs à la hâte, et on se rend compte de leur utilité pour aider les chefs de musiques militaires, ou de sociétés chorales dans l'organisation de leurs équipes, sans oublier qu'en cas de grève elles aideraient puissamment les directeurs de théâtre.

Naturellement tout ce qui précède s'applique aussi bien aux orateurs qu'aux chanteurs, car jamais, si nous en croyons M. Sorrentino, un homme qui aura " une bonne figure ronde comme une pomme, un petit nez pointu et une peau sombre et sèche " et dont par conséquent la voix sera chevrotante, faible, sans autorité, ne pourra lancer des ordres sur le pont d'un navire ou se faire entendre des soldats sur un champ de bataille; la joie du commandement lui sera refusée aussi bien que les triomphes de la tribune, de la barre ou de la chaire. Seuls les gaillards " au nez hardi, aux narines ouvertes, aux pommettes ou à la mâchoire développées " seront capables " d'empoigner " la foule, leurs capacités intellectuelles ou artistiques fussent-elles de beaucoup inférieures à celles des chétifs décrits plus haut. M. Sorrentino ne fait pas d'exception pour les femmes, et n'admet pas du tout en matière vocale, l'axiome si profondément vrai du psychologue qui considère la faiblesse comme la plus grande force du beau sexe.

Par une idée bien américaine M. Sorrentino propose de démontrer l'impeccabilité de ses observations, par l'audition d'un chœur cosmopolite où les différences physiques des races se manifesteraient vocalement. Par exemple, les Chinois aux proéminences faciales accentuées, à la gorge souple seraient d'excellents ténors, les Japonais aux pommettes plus effacées mais aux mâchoires plus lourdes, aux cartilages thyroïdes plus développés, seraient des grands ténors admirables, une tribu d'Indiens à la pomme d'Adam énorme, aux pommettes exagérées, seraient les basses chantantes ou les barytons, et les négres prognathes seraient des basses tonitruantes.

En résumé, M. Sorrentino estime que la réussite d'un chanteur repose — abstraction faite de sa maîtrise artistique — sur le développement de sa mâchoire inférieure, du plus ou moins de force des muscles de celle-ci dépendra " la facilité d'ouverture " de la gorge et de la boucle, permettant plus ou moins aisément " le sourire ou le bâillement " que M. Sorrentino déclare être " les deux mouvements indispensables à l'émission du son et à la détente de l'appareil vocal ". Or seule une mâchoire bien conditionnée permettra à la voix d'être posée, égale, harmonieuse, sonore et vibrante.

Pour nous convaincre définitivement de ces vérités, le physiognomiste nous convie à examiner les photographies des chanteurs ou des cantatrices réputés et il ne doute pas que nous ne trouvions chez Caruso, Titta-Ruffo, Chaliapine, Plançon ou chez Mesdames Tetrazzini, Cavalieri, Nordica, Eames ou autres les signes caractéristiques qu'il indique " leurs mâchoires inférieures étant sensiblement plus fortes que celles du commun des mortels et leur nez, quelque beau et bien fait qu'il puisse être, généralement assez fort... qualités physiques indispensables pour transmettre et renforcer les vibrations dans les boîtes résonnantes du pharynx, du larynx, dans les voiles du palais et même dans les cavités nasales..."

J. Lortel.

L'OPÉRA FRANÇAIS AU CANADA

Notre correspondant de Montréal, Paul Ouimet, nous communique cet article significatif publié par le Standard *à l'occasion de la réouverture de la saison d'opéra.*

Le curieux état d'esprit que révèlent ces lignes montrera combien les canadiens français éprouvent de difficultés à défendre leur culture artistique traditionnelle et quelle opposition systématique est faite à notre musique dans les milieux anglais où l'entente cordiale s'exerce uniquement en faveur de l'Italie !...

" Pour la quatrième année consécutive nous allons avoir une saison d'Opéra au théâtre His Majesty's, — que partout où l'on parle de grand opéra, on s'accorde à qualifier de Covent Garden, de Metropolitan Opera, de Montréal. A en juger par les multiples annonces concernant les ouvrages qui seront représentés et les artistes qu'on engagera, cette saison promet beaucoup au point de vue de la musique.

Pour la première fois depuis qu'on a commencé à nous donner de l'opéra sous une direction locale il semblerait qu'on ne donnera pas à l'opéra français la place d'honneur dans le répertoire de la troupe, — et pour cette seule heureuse nouvelle, soyez remerciée mille fois, ô direction !

On nous épargnera donc l'ennui de " Cendrillon " de " La Navarraise ", de " Mignon ", et de diverses autres pièces de même nature, que nos péchés artistiques ont nécessairement fait tomber sur nous dans le passé, et il faut espérer qu'on ne nous infligera pas jusqu'à six représentations de " Manon " et huit représentations de " Faust ", à l'occasion de cette saison.

Dans une saison d'opéra de huit semaines, ce qui est bien court pour une saison d'opéra métropolitain, il y a beaucoup d'ouvrages dont nous pouvons nous passer. On pourrait nous épargner les lieux communs musicaux usés et montrant le fil que tout le monde sait par cœur et que tout musicien déteste et méprise d'une façon absolue. Dans cette catégorie on peut mettre " Mignon " sur le même pied que la " Maritana ", au moins en ce qui concerne le livret, et la première est aussi familière et aussi indigne d'attirer notre attention, à l'époque actuelle, que l'est l'autre, quoique ces opéras appartiennent à des classes différentes au point de vue musical. Des opéras comme " Carmen ", qui appartiennent à une autre classe peuvent supporter un bon nombre de reprises, surtout parce qu'ils sont dramatiques et qu'on les considère à un point de vue qui n'est pas toujours purement musical.

Les nouveaux opéras convenables aux besoins locaux ou les opéras qui n'ont pas été joués ici depuis quelque temps peuvent toujours être compris parmi les œuvres qu'on doit nous donner. Dans les dernières années, la " Manon Lescaut " de Puccini et " L'Ami Fritz " de Mascagni ont été goûtés par les musiciens et honnis par ceux qui ne peuvent distinguer une note de musique du cri d'une sirène d'auto ou de l'accord donné par deux chats qui chantent sur la clôture d'une cour. " Chopin " est un autre opéra qui a fait la jouissance des connaisseurs et " Paillasse " a été donné en quelques représentations,il y a deux saisons, — mais la distribution n'était pas capable de l'interpréter d'une façon suffisante, et l'on peut dire que cet opéra n'a jamais été donné d'une manière réussie pendant la saison.

La saison d'opéra promet beaucoup sous tous rapports. Plusieurs chanteurs jouissent de longue date d'une réputation qui, à elle seule, devrait attirer la foule aux représentations. On nous donnera quelques nouveautés, — nouveautés pour notre public au moins, — par exemple, au cours de la première semaine, " La Gioconda " et " Le Secret de Suzanne ". On voit combien de telles tentatives méritent d'être chaleureusement soutenues et encouragées. "



ÇA ET LA

Échos

La recherche de la paternité (fin).

Mme Valentine de Saint-Point nous prie d'insérer la lettre suivante :

En effet, cher Monsieur, il faut en finir. Je ne saurais d'ailleurs plus suivre M. Paolo Litta dans la voie où il s'est engagé, en altérant outrageusement les textes qu'il a cités dans le dernier supplément de la S. I. M.

Il est seulement nécessaire d'en donner un échantillon à vos lecteurs. Je choisis le sien, la *Métachorie* pouvant encore offrir à M. Paolo Litta cette dernière réclame.

Texte du livre de M. Litta.	*Texte cité comme extraits de son livre par M. P. Litta.*
...nos artistes en les amenant à recevoir parmi eux et reconnaître, finalement, cette " sœur " un peu trop délaissée que fut la Danse. Jusqu'à présent nul n'a osé donner la même importance à la danse — telle que nous l'entendons — qu'à la littérature, la musique, la peinture, la sculpture.	Nul n'a donné la même importance à la danse qu'à la littérature, la musique, la peinture. Pourquoi la danse ne pourrait-elle pas prétendre à être une " sœur " égale à ces arts et *à leur hauteur actuelle.*
Danser une Symphonie de Beethoven est certes faire preuve d'habileté, mais est-ce bien nécessaire ?	Danser une symphonie de Beethoven est-ce nécessaire ? Les œuvres classiques ont-elles besoin d'être commentées par des gestes ?
Combien plus vivante, plus vibrante, plus spontanée serait cette œuvre où le musicien serait à même de créer esotériquement des " *situations musicales dansées* " ou mieux encore à s'habituer par commencer, avant de penser à toute musique, à présenter à son imagination inspirée des visions, des apparitions immatérielles d'abord des " formes vagues, en mouvement " qui prendraient peu a peu des allures eurythmiques lesquelles feraient place, à leur tour, à des entités ayant déjà le caractère déclaré de la danse et se rapprocher insensiblement au monde plus positif des formes humaines, les plus adéquates à traduire d'une façon visible, tangible et par conséquent possible, ce que le cerveau de ce musicien de nouveau style aurait entrevu !!	Créer avant de penser à toute musique, des *visions immatérielles* (*idées*) formes vagues en mouvement qui prendraient peu à peu des allures eurythmiques (*géométriques*) des *entités* capables de traduire dans la danse ce que le *cerveau aurait entrevu.*
Nul n'a pu soupçonner que peut-être en dehors des pirouettes et entrechats, il pourrait bien se révéler un Art nouveau d'une telle intensité souveraine d'expression au point d'égaler, sinon d'éclipser même tous les autres arts.	En dehors des *pirouettes* et *entrechats (de la danse classique)* il devra exister un art nouveau *d'entités mouvantes* autrement dit des *lignes en mouvement.*
Serait-ce une chose vraiment si folle que d'abandonner toutes les manifestations un peu surannées de notre art musical actuel en y introduisant à titre définitif le *Poème musical dansé ?*	Serait-ce vraiment une chose aussi folle que de créer le *Poème dansé ?*

Ses oreilles entendent à peine la musique qui n'est plus ici la " grande accapareuse ", mais cette fois-ci, l'accaparée !...

Les yeux impuissants à communiquer au cerveau le contrôle réflexe de l'impression si rapidement reçue, au milieu du tourbillon des mouvements de l'artiste, au milieu de la confusion du néophyte lui-même, sont fixés sur la Superbe Évocatrice avec une joie mêlée à la crainte de perdre chacun de ces précieux mouvements, souvent à peine esquissés, souvent à peine indiqués !
Peu à peu cette " forme " s'est fixée dans son esprit et il a pensé qu'elle pourrait bien être ce qu'il cherchait et lui servir à créer une *entité mouvante* dont la danse serait le *moyen extérieur* d'expression artistique.

La danse se *détachera* de la musique cette " grande accapareuse " pour reprendre la place qu'elle a le droit d'occuper.

Ses mouvements seront *à peine esquissés*, à peine indiqués ils ne seront plus qu'une forme d'origine *purement cérébrale*, une entité mouvante dont *la danse* (*la nouvelle*) serait le moyen extérieur d'expression artistique.

Est-il utile de souligner que tout ce qui pouvait ressembler à la *Métachorie* a été ajouté : les *idées*, la *géométrie*, le *poème dansé*, *l'origine purement cérébrale*, etc.
Sans commentaires n'est-ce pas ?
Croyez, cher monsieur, à mes sentiments sympathiques et très distingués.

VALENTINE DE SAINT-POINT.

ø ø ø

Les Commandements du catéchisme du Conservatoire, remis à 9.

Un correspondant anonyme nous demande l'insertion des octosyllabes suivants dont on appréciera le but éducateur et humanitaire et qui sont sans doute la conséquence d'un vœu :

1. Dieubussy seul adoreras,
   Et copieras parfaitement.
2. Mélodieux point ne seras,
   De fait ni de consentement.
3. De plan toujours tu t'abstiendras,
   Pour composer plus aisément.
4. Avec grand soin tu violeras
   Les règles du vieux rudiment.
5. Quintes de suite tu feras,
   Et octaves pareillement.
6. Au grand jamais ne résoudras
   De dissonance aucunement.
7. Aucun morceau ne finiras
   Jamais par accord consonant.
8. Les neuvièmes accumuleras,
   Et sans aucun discernement.
9. L'accord parfait ne désireras
   Qu'en mariage seulement.

Ad gloriam tuam
Erit Satis.
Amen.

ø ø ø

Simple Avis.

Un journal musical américain publie, en tête de ses colonnes, la note suivante :

Un citoyen peut pousser l'avarice au point de se servir d'une verrue, placée derrière la tête, en guise de bouton de col.

Il peut, par raison d'économie, voyager sur les tampons d'un wagon de chemin de fer ; arrêter sa montre pour n'en pas user les rouages.

Il peut, dans sa correspondance, omettre la ponctuation et épargner ainsi quelques gouttes d'encre.

Il n'en est pas moins un gentleman, comparé au citoyen qui accepte pendant deux ou trois semaines l'envoi d'un journal à domicile et refuse, après coup, de payer l'abonnement sous prétexte qu'il ne l'avait point sollicité.

Fortes paroles qu'affaiblirait tout commentaire !

La double excommunication.

Soucieux de venir en aide à un compatriote et de prêter l'appui de son autorité à son auguste collègue du Vatican, le Pape du Futurisme a lancé un bref d'excommunication contre le Tango. Il y a joint une interdiction de *Parsifal* rédigée en des termes d'une éloquence bien personnelle :

" Si le tango est mauvais, *Parsifal* est pire, car il inocule aux danseurs trébuchants d'ennui et de mollesse une incurable neurasthénie musicale.

" Comment éviterons-nous *Parsifal*, avec ses averses, ses flaques et ses inondations de larmes mystiques ? *Parsifal* c'est la dépréciation systématique de la vie ! Fabrique coopérative de tristesse et de désespoir. Tiraillements peu mélodieux d'estomacs faibles. Mauvaise digestion et haleine lourde des vierges de quarante ans. Vente en gros et en détail de remords et de lâchetés élégantes pour snobs. Insuffisance du sang, faiblesse des reins, hystérie, anémie et chlorose. Génuflexion, abrutissement et écrasement de l'Homme. Rampement ridicule de notes vaincues et blessées. Ronflement d'orgues ivres et vautrées dans le vomissement des leit-motivs amers. Larmes et perles fausses de Marie Magdeleine en décolleté chez Maxim. Purulence polyphonique de la plaie d'Amfortas. Somnolence pleurnicheuse des chevaliers du Saint-Graal. Satanisme ridicule de Kundry... Passéisme ! Passéisme ! Assez ! "

La cause est entendue.

❧ ❧ ❧

L'ingénieux auteur.

C'est un virtuose incomparable. C'est un chef d'orchestre de valeur. C'est aussi un compositeur applaudi qui vient de connaître les émotions de l'apothéose officielle. Mais il a une infirmité : il ne peut jamais trouver un titre satisfaisant pour ses compositions.

Il avait terminé depuis longtemps une exquise pièce de flûte et ne se décidait pas à la donner à son éditeur impatient : le titre ne venait pas ! On rencontrait le malheureux auteur, le front plissé, le regard lointain, la mine pensive ; jour et nuit il s'absorbait dans cette vaine recherche. Il dépérissait, il maigrissait et commençait à inquiéter ses amis...

Un beau jour on le vit, en pleine rue, pousser un cri de délivrance et gambader éperdument au grand effroi des passants : " J'ai trouvé ! j'ai trouvé ! hurlait-il : je vais écrire un second morceau du même genre et je pourrai prendre comme titre : *Deux Pièces* pour flûte ! "

Evidemment c'est un rien, mais il fallait y penser.

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

La ville de Genève prépare, à l'occasion du centenaire de son entrée dans la Confédération, des fêtes solennelles où la musique aura une large part. Un vaste théâtre couvert sera, pour la circonstance, élevé sur les bords du Léman. Il pourra contenir 7000 spectateurs. La scène, qui mesurera 40 mètres de largeur sur 20 de profondeur, s'ouvrira au dernier acte sur le lac et le public verra s'avancer sur l'eau et atterrir de grandes barques portant les chœurs des confédérés. C'est notre ami Jaques Dalcroze qui a été chargé de composer la musique de ce grandiose spectacle et d'en régler les danses qui seront exécutées, d'après la méthode rythmique, par 300 jeunes filles et jeunes garçons. La mise en scène a été confiée à Gémier qui avait déjà dirigé les représentations du Festival Vaudois, il y a dix ans.

L'ensemble de l'interprétation réunira 1500 exécutants. Ces fêtes seront données du 3 au 10 juillet prochain.

***

La Société des " Amis des Cathédrales " donnera le jeudi 19 février à la Salle Gaveau, une audition de musique spirituelle.

A cette audition sera exécuté " Le Jugement de Salomon ", " Motet pour la Messe rouge en 1702 ", de Marc Antoine Charpentier, recueilli et restitué spécialement pour cette audition d'après le manuscrit authentique de la bibliothèque Nationale par MM. Letocart et de Raulin.

Nous appelons spécialement l'attention de nos lecteurs sur le caractère public de cette réunion qui est aussi la seule de l'année où les " Chanteurs des Amis des Cathédrales ", sous la direction de M. Letocart, se feront entendre à Paris.

A titre absolument exceptionnel, des billets du prix de 6 francs seront mis en vente pour les personnes étrangères à la Société, qui ne pourraient trouver d'invitation auprès d'un sociétaire, à la Salle Gaveau, chez les principaux éditeurs de musique et au Secrétariat de la Société 57, rue de Châteaudun, à Paris.

***

Un très beau service à la mémoire de S. M. la reine douairière de Suède a été célébré en l'église suédoise rue Guyot.

Le Président de la République y était représenté par le lieutenant-colonel Paquette, et M. William Martin, chef du protocole, représentait le gouvernement. On y voyait aussi tous les Ambassadeurs et Ministres plénipotentiaires accrédités à Paris.

Melle Lita de Klint, maître de chapelle, et qui possède une très belle voix, a chanté avec une diction parfaite, un air de Haendel. M. Arvriot Hydén exécuta, avec un style noble, un air de Beethoven et M. H. M. Melchers jouait une marche funèbre de sa composition.

***

La charmante pianiste, Mlle Norah Drewett, vient de donner à Davosplatz deux récitals de piano qui ont remporté un très brillant succès. Un des programmes était presqu'exclusivement consacré à Ravel et Debussy sur la demande du directeur allemand du grand sanatorium où eut lieu cet intéressent concert de musique française.

***

Mme Elvira Rubinstein dont nous publions aujourd'hui le portrait est une des plus délicieuses et talentueuses élèves de Mme Felia Litvinne. Nous aurons le plaisir de l'entendre à Paris au printemps dans un concert de musique russe où elle chantera des mélodies inédites.

***

L'audition de la *Messe en si mineur* par la Société J.-S. Bach (salle Gaveau) reste fixée au vendredi 27 février, en soirée : répétition générale publique, la veille, jeudi 26, à quatre heures. Les solis seront chantés par Mme Cécile Gilly, Mme Altmann (de Strasbourg) M. Kohman (de Francfort). Chœurs et orchestre ; 200 exécutants sous la direction de M. Gustave Bret.

***

Le " *Quatuor avec piano* " (M.M. Lucien Wurmser, Firmin Touche, Maurice Vieux et Jules Marneff) donnera trois séances à la salle Pleyel.

Vendredi 27 Février en soirée : Quatuors d'Iwan Knorr (1re audition à Paris) l'Inachevé de Lekeu, Sol mineur Mozart.

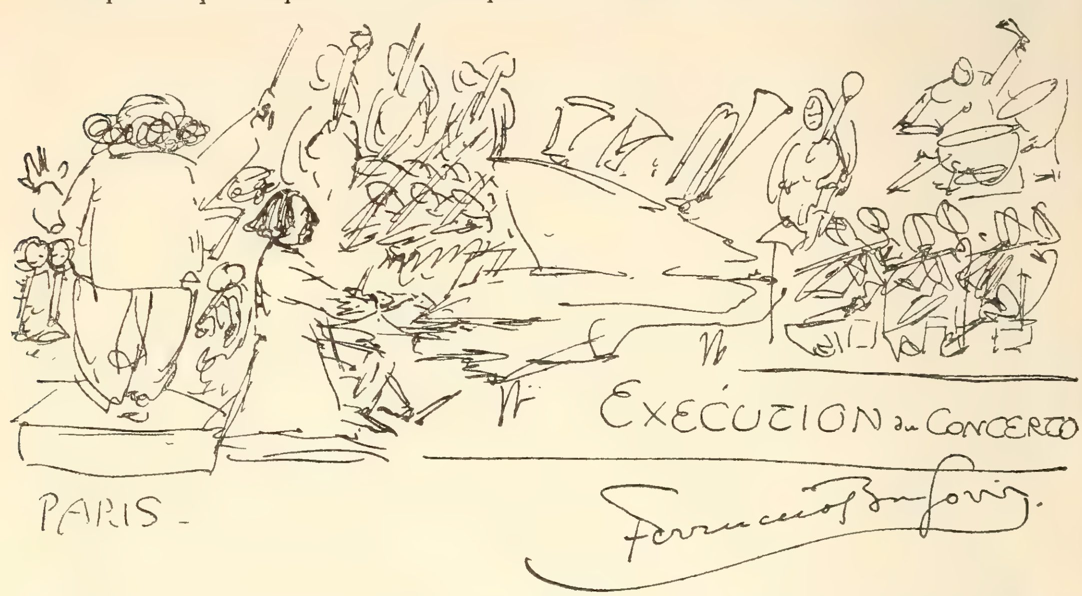
Lundi 2 Mars en matinée à quatre heures : Quatuors, Op. 60 Brahms, op 45 Fauré, Boëllmann.

Jeudi 5 Mars en soirée : Quatuors : Joseph Jongen, Vitezslaw Novak (1re audition) Schumann.

*
* *

Prime à nos lecteurs.

Ce pittoresque croquis a été exécuté par Ferruccio Busoni au sortir d'un de ses récitals :



Ceux de nos lecteurs qui n'ont pu applaudir le célèbre pianiste auront au moins la satisfaction d'apprécier son talent de dessinateur et de connaître une face imprévue de sa virtuosité.

*
* *

Le premier concert de la *Société Palestrina*, fixé au 18 Février, à la *Schola* comprendra une causerie de Vincent d'Indy sur l'Art spiritualiste, la *Toccata* en fa et la Cantate "*Bleib bei uns*" de Bach, la *Légende de Ste Cécile* de Chausson et le 2me *Quatuor* de Vincent d'Indy.

*
* *

Nous apprenons avec regret la mort du Dr Wolf Dohrn victime d'un accident de montagne au cours d'un voyage en skis dans le Valais. Le Dr Dohrn était le fondateur et le bienfaiteur de l'Institut Jaques Dalcroze à Hellerau. Il venait précisément d'assurer sur des bases financières nouvelles le solide avenir de cette entreprise qui était la grande œuvre de sa vie. Sa perte sera douloureusement ressentie dans les milieux artistiques.

*
* *

MM. Morel, Macon et Feuillard, membres de la *Société des Violes et Clavecins* viennent d'être engagés en Angleterre pour jouer le *Divertissement* d'Haydn pour viole d'amour, violon et violoncelle, à Bournemouth, Newcastle, Southport, Harpeden et à Londres aux Sunday Concerts-Society.

***

La Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, nous informe que le Concours International de Ski, organisé par le Club Alpin Français et qui devait avoir lieu, à Briançon, du 6 au 9 février, est reporté au 21 février.

***

De Barcelone.

Toute la presse catalane signale le très vif succès obtenu par le *Trio* en sol de Léo Sachs dont la première audition fut donnée avec une parfaite maîtrise par les artistes éminents qui composent le trio Radua-Roig. L'œuvre de notre compatriote a été chaleureusement fêtée.

***

De Saint-Pétersbourg.

L'art français moderne vient de triompher aux concerts Ziloti. " Orphée ", le beau mimodrame lyrique de M. Roger-Ducasse, y a obtenu un succès éclatant sous sa forme symphonique. C'est d'un bon augure pour les représentations de cette œuvre que donnera le Théâtre Impérial, en octobre prochain, avec la chorégraphie de Michel Fokine.

***

De Monte-Carlo :

M. Raoul Gunsbourg vient de reprendre, avec un éclatant succès, l'œuvre si dramatique de M. Puccini, la *Fille du Far-West.*

Cet opéra où l'action prédomine exige des chanteurs qui soient comédiens. Ce fut pleinement réalisé : Mme Carmen Mélis, cantatrice à la voix éclatante, est une admirable tragédienne. L'extraordinaire ténor M. Martinelli est doublé d'un acteur remarquable. Le baryton M. Baklanoff, dont l'organe est très beau, excelle dans l'art de mettre en relief les moindres nuances d'un rôle.

A côté de ces trois grands artistes, il faut citer Mme Mary Girard, MM. Chalmin, Clauzure, Charles Delmas, Ghastan, Feiner, tous parfaits, — et les chœurs, sonores et d'une savante animation. Le maestro Bellucci dirigeait l'orchestre.

Les *Fêtes d'Hébé* de Rameau ont remporté un succès triomphal.

Ce merveilleux chef-d'œuvre, du génial précurseur de qui toute la musique française découle, fut admirablement interprété et mis en scène.

Il faut citer hors de pair, parmi tant d'interprètes, l'exquise cantatrice Mlle Alexandrovitz, MMlles Lilian Grenville, Rainal-Monti, Gautier, MM. Gilly, Maguenat, Journet et Marvini.

Les ballets, magistralement réglés par M. Bolm, ont valu un éclatant succès à Mlle Zambelli, l'étoile de la danse, et à la gracieuse Mlle Magliani.

Les décors de M. Visconti, et les " décors lumineux " de M. Eugène Frey, ont fait sensation.

Sous la magistrale direction de M. Léon Jehin, l'orchestre a remarquablement exécuté le pur et grand chef-d'œuvre de Rameau.

Le vieux chef-d'œuvre, nullement vieillot, de Bellini, la *Norma*, que, nulle part, on n'a joué depuis un quart de siècle, vient de triompher à Monte-Carlo. Le public, friand de mélodie pure et expressive, s'est enthousiasmé pour cette œuvre, encore si jeune, où l'inspiration déborde.

Mais il y fallait une interprétation vocale et dramatique toute spéciale, à cause des difficultés de chant qui ont motivé l'ostracisme dont frappent la *Norma* tant de directeurs

qui n'ont pas à leur disposition les chanteurs qu'il y faut. M. Raoul Gunsbourg vient de rendre à ce vieil opéra italien, si merveilleusement mélodique, la justice due, en le faisant interpréter magnifiquement par Mmes Kousnezoff, Royer, MM. Rousselière et Journet.

Et cette restitution d'art fut un triomphe.





TOUS LES DIMANCHES EN MATINÉE :

Salle Gaveau : Concerts Lamoureux — *Châtelet* : Concerts Colonne — *Conservatoire* : Société des Concerts — *Casino de Paris* : Concerts Monteux — *Palais des Fêtes* : Concerts Sechiari.

Salle ERARD

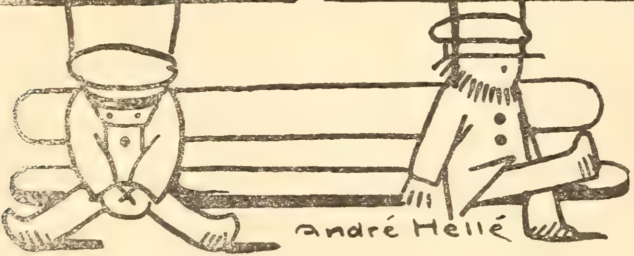
16 au 28 Février

		h.
16	M. Via	9
17	Mlle Sropeano	9
18	M. Emil Sauer	9
19	M. Edouard Risler	9
20	Soc. Chor. d'Amat.	9
21	M. Bouswillwald	9
22	M. Broche	9
23	Mlle Lorrain	9
26	M. Edouard Risler	9
27	M. Reitlinger	9
28	Mlle Süller	9

Salle PLEYEL

16 au 28 Février

		h.
16	M. Y. Tkaltchich	9
17	Mlle M. Souchon	9
18	Quatuor Calliat	9
19	M. Tin Cassado	9
20	Quatuor Lejeune	9
21	Société Nationale	9
23	M. Raymond Marthe	9
25	S. M. I.	9
26	Soc. des Comp. de Mus.	9
27	Quatuor Wiermser	9
28	M. Emile Mendels	9



Salle GAVEAU

16 au 28 Février

19	Amis des Cathédr.	9 h.
23	M. Van Draing	9
25	M. Peracchio	9
26	Répétition Bach	3 1/2
26	Orchestre Médical	9
27	Société Bach	9

Salle Malakoff

les lundis et jeudis à 9 heures

Concerts-Rouge

SALLE DES AGRICULTEURS

16	Concerts d'art	9
17	Assn Franco-Slave	9
19	Le Sanctuaire	9
20	Mme Villot	9
21	Concerts Aerts	9
22	Enfants de Paris	3
24	Institut St Charles	3
26	Concerts Chaigneau	9
28	Mme Réol	9

SCHOLA CANTORUM

18	Société Palestrina	9
21	MM. Ferté et Fournier	9

ECOLE DES Htes Edes SOCles

19	Quatuor Luquin	9
26	Quatuor Luquin	9

GRAND PALAIS

16	MM. Ferté et Fournier	3



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimeri e Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique



Cl. Reutlinger

La Cantatrice ELVIRA RUBINSTEIN

qui se fera entendre prochainement à Paris dans un Concert de Musique Russe



Cl. Félix

Mlle GENEVIÈVE VIX

de l'Opéra-Comique s'habille chez *Worth*



LA BÉNÉDICTINE
DANS LES ARTS



Mlle CÉCILE THÉVENET de l'Opéra-Comique

Année. 1 Mars 1914

LA REVUE MUSICALE

S.I.M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



UELQUES MOTS SUR L'ORCHESTRATION, par Rimsky-Korsakov. UNE NOUVELLE ISTOIRE DU THÉATRE MUSICAL EN FRANCE, par Romain Rolland. NOTES ET SOUVENIRS, par E. Van Dyck. L'EX-LIBRIS EN MUSIQUE, par Henry-André. QUATRE MARCHES MILITAIRES DE PAER, par G. Dubor. LES LIVRES

NOTRE ENQUÊTE SUR LA MUSIQUE DE DANSE A L'ÉGLISE

L'ACTUALITÉ par

CLAUDE DEBUSSY — VINCENT D'INDY — ÉMILE VUILLERMOZ — LOUIS LALOY — RENÉ LYR — ÉDOUARD SCHNEIDER — P. VARILLES — J. HELFT.

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie Tél. Wagram : 98-12

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. Le Grand Duc Boris de Russie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente d'honneur : S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme
Président d'honneur : M. Henry Deutsch (de la Meurthe)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Gustave Berly, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député.*
M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*
M. Alexis Rostand, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. Gustave Cahen.

Secrétaire général : M. Louis de Morsier.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Léon Bourgeois, *ancien Ministre.*
M. Gustave Bret.
Mme la comtesse Gérard de Ganay.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
Mme Daniel Herrmann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
M. J. Pasquier.
M. le Marquis de Polignac.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
M. A. Prègre.
Mme Théodore Reinach.
M. Jacques Rouché *Directeur de l'Opéra.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
M. Jacques Stern.
Mme Ternaux-Compans.



QUELQUES MOTS SUR L'ORCHESTRATION



*Grâce à l'aimable autorisation de l'*Édition Russe de Musique, *nous offrons à nos lecteurs la primeur de la significative préface écrite par le maître Rimsky-Korsakow pour son Traité d'orchestration, dont l'édition française paraîtra prochainement.*

Ce traité, resté inachevé à la mort de Rimsky-Korsakow, a été mis au point par son gendre, M. Maximilian Steinberg.

Notre époque, l'époque post-wagnérienne, est celle de l'éclat et du pittoresque de la couleur orchestrale. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, les compositeurs français modernes, Delibes, Bizet et autres, ceux de la nouvelle école russe — Borodine, Balakirew, Glazounow et Tchaïkowsky — ont amené ce côté de l'art à l'apogée de son éclat ; ils ont rejeté dans l'ombre, à ce point de vue là, les coloristes leurs prédesseurs : Weber, Meyerbeer et Mendelssohn, au génie desquels ils restent redevables de leurs progrès mêmes. En composant mon livre, j'ai eu pour but principal de fournir au lecteur déjà instruit les principes essentiels de l'orchestration moderne, tendant au pittoresque et à l'éclat ; et j'en ai consacré une importante partie à l'étude des sonorités (timbres) et ses combinaisons orchestrales.

Je me suis efforcé de montrer la manière de réaliser un timbre voulu, l'homogénéité désirable, la force nécessaire ; et aussi de spécifier le caractère et l'allure des figures, dessins, ornements les plus spécialement propres à chaque instrument ou chaque groupe de l'orchestre, de ramener toutes ces questions à des préceptes généraux aussi brefs et clairs que faire se pouvait ; en un mot, de donner ici des matériaux aussi soigneusement élaborés que possible. Pourtant, je ne prétends point enseigner la manière d'utiliser ces matériaux pour des fins artistiques, de leur donner leur place dans la langue poétique de l'art musical. De même qu'un traité d'harmonie, de contre-point ou de forme donne à l'apprenti des matériaux

harmoniques ou polyphoniques, des principes de construction et de disposition formelle, de saines méthodes techniques, mais n'apporte à personne le talent de composer, de même un traité d'instrumentation peut enseigner à produire l'accord du timbre voulu, disposé de manière homogène, sonnant bien ; à dégager la mélodie sur le fond harmonique ; à donner à chaque groupe le mouvement convenable ; en un mot, élucider tous les points analogues. Mais il ne peut jamais enseigner à instrumenter avec art et poésie. L'instrumentation, c'est une création ; et créer, cela ne s'enseigne point.

C'est une grande erreur que de dire ; tel compositeur instrumente bien, telle composition (orchestrale) est bien instrumentée. Car l'instrumentation est un des aspects *de l'âme même de l'œuvre*. L'œuvre même est pensée orchestralement, et promet dès sa conception certaines couleurs d'orchestre inhérentes à elle et à son auteur seuls. Serait-il possible de séparer de son orchestration l'essence même de la musique de Wagner ? Cela reviendrait à dire : tel tableau de tel peintre est admirablement *dessiné* en couleurs.

Parmi les compositeurs, anciens et modernes, il en est plus d'un à qui manque la couleur au point de vue du pittoresque sonore ; cette qualité est en dehors du champ de leur activité créatrice. Dira-t-on pour cela qu'ils ne *savent* point orchestrer ? Beaucoup d'entre ceux-là savent sans doute mieux orchestrer que maint coloriste. Brahms ne savait-il donc pas orchestrer ? Pourtant, on ne rencontre point dans ses œuvres de sonorités éclatantes ni pittoresques. Cela veut dire que par son essence même, sa pensée créatrice ne comportait point la tendance vers la couleur, ne l'exigeait point.

Il y a là un secret impossible à transmettre ; et qui le possède doit y veiller religieusement, ne pas être tenté de l'avilir en le réduisant à un ensemble de recettes apprises.

Il convient de parler ici du cas fréquent d'œuvres orchestrées par autrui d'après les brouillons d'un compositeur. Qui entreprend une pareille tâche doit se pénétrer de la pensée de l'auteur, deviner ses intentions non réalisées, et, en les accomplissant, développer et parachever la pensée engendrée par l'auteur même, et donnée comme principe essentiel de son œuvre. Orchestrer de la sorte, c'est encore créer, quoique en se subordonnant à autrui, à un étranger. Mais orchestrer une composition que son auteur ne destinait point à l'orchestration, c'est au contraire une

déplaisante et peu désirable entreprise. Bien des musiciens sont tombés et tombent dans cette erreur. Mais en tous cas c'est la branche la plus basse de l'orchestration, quelque chose comme la mise en couleur des photographies ou des gravures. Il va sans dire qu'on peut colorier les unes et les autres bien ou mal.

Ma destinée a voulu que je fusse, en matière d'orchestration, à bonne école, et que j'acquisse une expérience des plus variées. D'abord, toutes mes compositions, j'ai pu les entendre exécutées par l'orchestre modèle de l'Opéra de Saint Pétersbourg. Puis, comme j'ai connu différents courants de tendances, j'ai orchestré pour des effectifs d'orchestre divers, commançant par les plus simples, (mon opéra la Nuit de Mai est écrit avec trompettes et cors naturels), pour finir par les plus riches. Troisièmement, j'ai quelques années durant dirigé les chœurs de la Musique Marine, et pu étudier ainsi les instruments à vent. Quatrièmement, j'ai formé un orchestre d'élèves, de très jeunes gens que j'ai amenés à pouvoir exécuter passablement des œuvres de Beethoven, Mendelssohn, Glinka, etc. Tout cela m'a conduit à présenter ce travail comme le résultat de ma longue expérience.

J'ai pris pour point de départ les axiomes fondamentaux que voici :

I. — *Il n'y a point dans l'orchestre de timbres laids.*

II. — *Toute composition doit-être écrite de manière à pouvoir s'exécuter facilement;* plus les parties des exécutants sont faciles, pratiquement réalisées, mieux s'obtient l'expression artistique de la pensée du compositeur. [1]

III. — *L'œuvre doit être écrite pour l'effectif orchestral réel sur lequel on compte*, ou tout au moins *pour l'effectif réellement désirable* (si l'auteur a en vue quelque dessein nouveau), et non pas pour un effectif illusoire, ainsi que persistent encore à le faire beaucoup de compositeurs qui introduisent dans leurs partitions des instruments de cuivre de tons inusités, sur lesquels les parties ne sont exécutables que parce qu'on ne les joue pas dans le ton voulu par l'auteur.

Il est difficile d'offrir une méthode quelconque pour apprendre

[1] A. Glazounow a finement caractérisé les différents degrés d'excellence en matière d'orchestration qu'il divise en trois catégories principales : 1° L'orchestre sonne bien sitôt que l'exécution est à peu près correcte, mais merveilleusement si l'on a suffisamment répété. 2° Les effets ne se réalisent bien qu'après de grands soins et efforts du chef et des exécutants. 3° Malgré tous les efforts de l'orchestre et du chef, la sonorité ne devient jamais satisfaisante. Evidemment, l'orchestration doit avoir pour idéal unique la première de ces catégories.

l'orchestration sans maître. Généralement parlant, il convient de procéder graduellement de l'orchestration la plus simple à des types de plus en plus compliqués.

D'ordinaire, qui étudie l'orchestration passe par les phases suivantes : 1° La période durant laquelle l'on se concentre sur les instruments à percussion, d'où l'on croit que dépend tout entière la beauté du son, en lesquels on met toutes ses espérances — c'est le degré inférieur ; 2° La période où l'on se passionne pour la harpe, on se croit tenu de doubler de la sonorité de cet instrument tous les accords ; 3° On ne vénère plus que les bois et les cuivres, on recherche les sons bouchés auxquels les cordes viennent s'adjoindre soit en sourdine, soit en *pizzicati ;* 4° Le goût s'avère plus développé, et l'on ne manque plus de préférer à tous autres matériaux le groupe des archets, que l'on sait reconnaître pour le plus riche et le plus expressif. Il importe, lorsqu'on travaille seul, de bien lutter contre les égarements des trois premières périodes. La meilleure ressource sera toujours de lire des partitions et d'entendre, partitions en main, des exécutions orchestrales. Mais sur ce point, il est malaiser de fixer un ordre déterminé. Il convient d'entendre de tout, mais principalement de la musique assez moderne : celle-là seule enseignera comment il faut orchestrer — l'ancienne fournira des exemples utiles au point de vue négatif, par contraste. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (dans le Prophète), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, les compositeurs modernes, français et russes, voilà les meilleurs modèles. C'est en vain qu'un Berlioz, un Gevaert s'efforcent de leur mieux d'alléguer des exemples tirés des œuvres de Gluck. L'idiome de ces exemples est trop ancien, étranger à notre oreille musicale d'aujourd'hui ; ils ne peuvent donc plus être utiles. On peut dire la même chose de Mozart et de Haydn, (un très grand orchestrateur, et le père de l'orchestration moderne).

La gigantesque figure de Beethoven reste à part. Sa musique montre les élans léonins d'une fantaisie orchestrale profonde, inépuisable ; mais l'exécution, dans le détail, reste loin derrière les conceptions titaniques. Ses trompettes en dehors, les intervalles difficiles à exécuter et peu favorables qu'il impose aux cors, avec les traits géniaux de ses instruments à archets et l'emploi souvent très coloré qu'il fait des bois : tout cela s'unit en un ensemble où l'élève se butera à des millions de points contradictoires.

Il est futile de penser que le débutant ne saurait trouver dans la

musique moderne, de Wagner ou d'autres des exemples simples, instructifs ; au contraire, il en trouvera là en plus grand nombre, de plus clairs et de meilleurs que dans ce qu'on nomme la littérature classique.

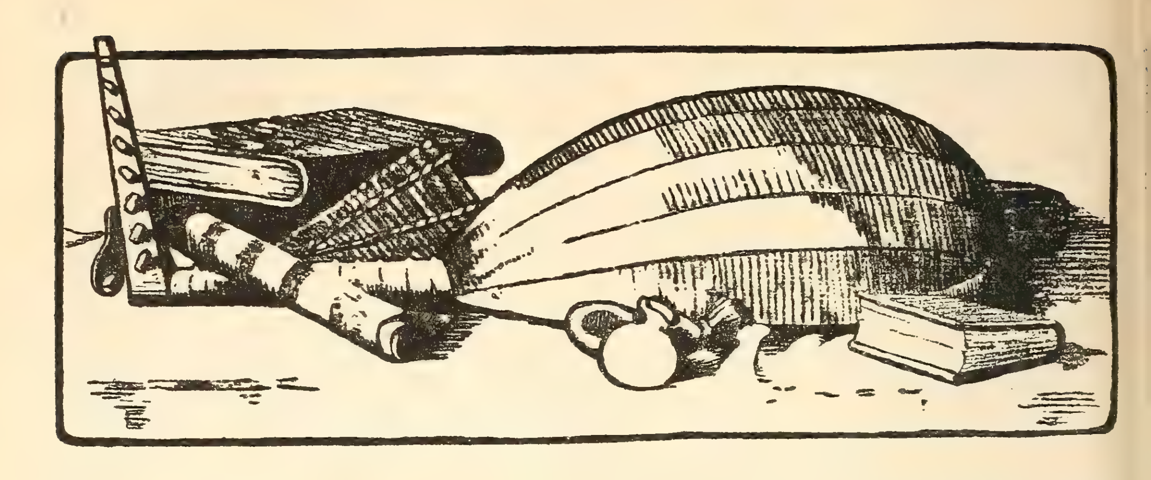
Mon objet, en entreprenant ce travail est de montrer les principes de l'orchestration moderne sous un jour un peu autre que ne le font la plupart des traités. Ce sont les principes qui m'ont guidé pour l'orchestration de mes propres œuvres ; et, désirant faire aux jeunes compositeurs et élèves part de quelques idées, je donne des exemples tirés de mes propres compositions ou renvoie à celles-ci, m'efforçant de montrer avec sincérité et objectivement ce qui est réussi comme ce qui ne l'est pas. Personne ne saurait connaître d'aussi près que l'auteur lui-même certaines impulsions, certaines intentions qui guident celui-ci durant qu'il crée. Et même, souvent la manière dont des investigateurs pourtant respectueux et judicieux expliquent ces intentions m'a paru fort peu satisfaisante. On donne à des faits tout simples une signification trop hermétiquement philosophique, ou poétique à l'excès. Parfois la vénération qu'inspirent les grands noms d'auteurs, (soit très anciens, soit assez modernes), incite à donner pour bons des exemples médiocres ; des cas de négligence ou d'ignorance, facilement explicables par l'imperfection de la technique régnante ou autrement, provoquent des pages entières d'explications laborieuses qui tendent à la décharge, parfois même à l'exaltation du passage défectueux.

Je destine ce livre à ceux qui ont déjà étudié la technique instrumentale dans l'excellent manuel de Gevaert ou dans tout autre traité courant et ont aussi quelque connaissance d'un certain nombre de partitions d'orchestre.

C'est pourquoi je ne ferai qu'effleurer en passant les questions techniques (doigtés, étendue, procédés d'émission du son, etc.). Le présent ouvrage comprendra principalement : les combinaisons d'instruments par groupes séparés ou dans l'ensemble orchestral ; les manières de réaliser la sonorité, la puissance, l'homogénéité, la répartition des parties, la variété de coloris et l'expressivité de l'orchestration, en vue, principalement, de la musique dramatique.

Rimsky-Korsakow.

(*Traduit du russe par M.-D. Calvocoressi.*)



UNE NOUVELLE HISTOIRE DU THÉATRE MUSICAL EN FRANCE

Il n'est pas de plus grand plaisir pour tout historien attaché à la vérité que de voir ses travaux dépassés par d'autres plus jeunes et plus complets. C'est le sentiment que j'ai, en lisant les deux beaux ouvrages qui viennent de mériter en Sorbonne à M. Henry Prunières le titre de docteur-ès-lettres, avec mention très honorable. [1]

Combien l'histoire musicale a fait de progrès depuis vingt ans, — surtout pour certaines périodes ! Lorsque, vers 1893, je me suis aventuré sur le terrain de la musique dramatique au XVIIe siècle, c'était encore chez nous un continent presque inconnu. Monteverdi, dont on voit maintenant des airs figurer sur les programmes des Concerts Colonne, et dont un opéra a été représenté à Paris, n'était qu'un nom pour une poignée de musicologues, et un nom vide de sens, perdu dans un désert. A peine Carissimi commençait à ressortir de la nuit. L'histoire sautait allègrement de Palestrina à Lully, impossibles à juger d'ailleurs, puisqu'on ignorait tout du milieu où ils s'étaient formés. — A présent, grâce aux travaux chez nous des Michel Brenet, des Ecorcheville, des Lionel de la Laurencie, des Pirro, des Quittard, de M. Wotquenne en Belgique, de M. Kretschmar, de M. Heuss, surtout de M. Goldschmidt en Allemagne, de MM. Solerti, Torchi, Chilesotti, Cametti en Italie (pour ne citer que

[1] Henry Prunières : *L'Opéra italien en France avant Lully*, in-8° de 432 p. et 32 p. de supplément musical. — Champion, éd.

— *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, in-8° de 282 p. orné de 16 planches hors texte et d'un supplément musical. — H. Laurens, éd.

les principaux), — le Grand Siècle s'éclaire, et nous tenons à peu près tous les anneaux de la chaîne de musiciens, dont les efforts parfois géniaux ont abouti à la fondation de la glorieuse école napolitaine et de la non moins célèbre Académie royale de musique française. D'autres découvertes viendront, qui compléteront le tableau ; mais vraiment on peut dire que maintenant l'essentiel est fait, surtout pour l'Italie, et que si nous ne connaissons pas encore aussi bien la musique française du XVII[e] siècle que la littérature et les autres arts du même temps, en revanche la musique italienne de cette époque a reconquis sa place au soleil plus tôt que les arts plastiques et la littérature du *secento*. [1]

Les deux ouvrages de M. Henry Prunières contribueront plus que tout autre à rehausser la gloire de l'art italien du XVII[e] siècle et à montrer la vigueur de son action sur l'art français. Et ils nous donnent des raisons nouvelles d'admirer le génie de ces conquérants pacifiques, assez intelligents pour sentir la valeur propre de la race où ils s'implantaient, assez souples pour s'adapter à ses besoins d'esprit, et assez énergiques pour discipliner ses forces anarchiques et les mener à des victoires fécondes.

***

Les deux thèses se complètent l'une l'autre, en étudiant les origines des deux grands genres de théâtre musical essayés en France, sous les derniers Valois et les premiers Bourbons : le Ballet de cour et l'Opéra.

Des deux ouvrages, celui qui est consacré à l'Opéra est de beaucoup le plus important, à mon sens, par le fait du sujet tout autant que du travail qui lui a été consacré. L'histoire du Ballet de cour est en effet celle d'un genre qui n'a jamais réussi à se constituer complètement ; il est, comme le dit M. Prunières, à la dernière page de son livre, l'ébauche d'un grand spectacle et même de plusieurs ; et son incertitude, ses hésitations, son caractère flottant et un peu chaotique, se communiquent forcément à toute étude qui veut en suivre scrupuleusement le cours. Au contraire, l'Opéra italien, sorti d'un dessein grand et net (bien qu'illusoire[2]),

[1] A cette littérature, d'ailleurs, une pléïade de critiques italiens travaille actuellement à faire rendre justice ; et les nouveaux historiens de l'art ont retrouvé les raisons d'admirer les peintres Bolonais et le génial Bernin.

[2] C'est à savoir la pseudo-reconstitution de la tragédie antique.

est arrivé à sa pleine réalisation ; et, malgré toutes les justes critiques qu'on peut adresser à ce beau monstre composite, son triomphe, depuis près de trois siècles, établi sur l'Europe, est celui de la forme théâtrale la plus originale et la plus puissante des temps modernes. Toutes les autres formes de théâtre et musique, comme le Ballet, ont convergé vers lui, et il les a absorbées, comme un fleuve ses affluents. Et l'histoire de ses origines offre d'autant plus d'intérêt que, comme l'a montré M. Prunières, il n'est pas l'œuvre du hasard ou d'une évolution inconsciente, mais de la volonté réfléchie et persévérante de quelques grandes personnalités, qui ont eu l'intuition de son importance et l'ont véritablement imposé au monde.

A l'intérêt du sujet s'ajoute celui de la documentation la plus abondante et la plus neuve, qui en vivifie et en renouvelle complètement le récit. Depuis des années, M. Prunières s'est astreint au dépouillement des archives de toutes les villes italiennes qui ont joué un rôle dans l'histoire du théâtre musical ; et il en a rapporté — principalement de Parme, Modène, Turin, Rome, surtout Florence, ainsi que de nos archives parisiennes (dont la moins explorée par les musicologues avait été, jusqu'à lui, celle des Affaires Etrangères), — une moisson de renseignements, si riche que le volume où il les a amassés craque presque sous le poids. Ce serait même là ma principale critique, dont je me débarrasse tout de suite, que dans cette surabondance de détails on est quelquefois noyé, et que les arbres empêchent, par instants, de voir la forêt. Mais, grâce à la méthode de l'auteur et à son plan qui offre un solide fil d'Ariane pour passer au travers des fourrés, on ne tarde pas à s'orienter ; et combien la route est rendue intéressante par cette multitude d'épisodes et de détails savoureux ! Ce n'est pas seulement l'histoire d'une forme musicale que M. Prunières nous a retracée ; c'est un des chapitres les plus curieux de l'histoire du théâtre et des mœurs — j'ajouterais presque, de la politique en France, (ou tout au moins des coulisses de la politique), sous la régence d'Anne d'Autriche et Mazarin.

Je ne puis ni ne veux ici suivre pas à pas l'historien dans sa longue étude, qui embrasse presque un siècle, ni en faire le résumé. J'essaierai seulement d'en indiquer les principales nouveautés et ce qui me paraît constituer, en quelque sorte, les découvertes de l'auteur.

Tout d'abord, il a eu raison de mettre plus en lumière qu'on ne l'avait fait jusqu'ici le rôle capital joué par les troupes ambulantes de

comédiens italiens, à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle, pour la diffusion en France de l'art mélodramatique italien. On oublie trop quels rares artistes furent ces *Gelosi*, si populaires au temps de Henri IV, qui n'étaient pas seulement des bouffons merveilleux, mais des chanteurs et des musiciens capables d'interpréter, presque à première lecture, des rôles de Monteverdi. Parmi eux, on trouve des esprits curieux de formes d'art nouvelles, comme cet Andreini, qui s'essaie au *melodramma*, à l'opéra bouffe (*commedietta musicale*), à la *festa teatrale*, entre 1617 et 1622. Et M. Prunières a montré que l'action de ces comédiens s'est exercée en France, jusque vers le milieu du siècle, et qu'ils n'ont pas peu contribué à l'établissement de l'opéra à Paris, en donnant au Petit Bourbon la première représentation d'un grand spectacle théâtral italien, avec pompeuse mise en scène, décors, machines, ballets et musique, *la Finta pazza* de 1645, " la comédie des machines ".

L'importance du rôle de Mazarin dans l'histoire de l'opéra, dont il fut le véritable fondateur en France, était déjà connue. Mais les recherches de M. Prunières ont établi définitivement ce fait, en l'illustrant de la façon la plus pittoresque. Grâce à elles, on pénètre véritablement dans le curieux génie de cet Italien, qui est bien le plus beau type que sa patrie ait produit dans le style *barocco :* grandiose et comique, grave et frivole, aussi passionné de grandes choses que de niaiseries, et, dans tout ce qu'il entreprend, supérieurement doué, brillant, spirituel, souple et tenace dans ses desseins les plus futiles comme dans les jeux magnifiques de sa diplomatie. L'activité que ce grand ministre a déployée pour le succès d'une œuvre infime, somme toute, comme l'établissement de l'opéra en France, est inouïe. On le verra par le nombre de lettres qu'il écrit, à ce sujet, de St-Jean de Luz à l'abbé Buti, en pleines négociations de la paix des Pyrénées. Aucun détail ne lui échappe : chanteurs, librettistes, musiciens, décorateurs, il a l'œil sur tous et sur tout. Et non seulement il entremêle dans ses préoccupations les spectacles d'opéra et le gouvernement de la France, sans que les uns fassent jamais tort à l'autre ; mais il utilise le matériel des uns au service de l'autre ; il emploie dans sa diplomatie ses chanteurs et ses comédiens, (de même qu'il se sert de ses diplomates pour raccoler, à l'étranger, des artistes pour son théâtre). La famille Melani est le plus étonnant exemple de ces maître-Jacques de la maison Mazarine, — tous, Atto, Filippo le moine, et Bartolommeo, mi-partie chanteurs d'opéra, mi-partie espions et agents secrets, non pas

espions vulgaires, mais chargés d'emplois importants. Atto, le castrat, envoyé en Bavière vers 1657, pour décider par ses menées l'Electeur à briguer l'Empire, ne deviendra-t-il pas secrétaire de Mazarin aux négociations de la paix des Pyrénées ? Et plus tard, ce sera lui qui fera l'élection du pape Clément IX. — S'il est impossible de ne pas admirer l'intelligence, le goût artistique et l'activité prodigieuse de Mazarin, les détracteurs du temps présent, qui trouvent dans l'administration actuelle et la gestion des fonds publics de trop nombreux motifs de s'indigner et qui opposent à ce désordre la beauté du bon vieux temps, *temporis acti*, pourront puiser dans le livre de M. Prunières quelques consolations, en constatant l'effrayant gaspillage de la fortune publique, fait par ce bon vieux temps, à l'époque de la plus noire misère sociale, sous le prétexte de quelque niaise et fastueuse représentation d'opéra, préparée pendant des années, et qui souvent échouait. Car une autre constatation que l'on fait en lisant cet ouvrage et qui est, aussi, bien consolante pour l'amour-propre des architectes d'aujourd'hui, si elle l'est moins pour nos oreilles à nous, musiciens, c'est que les plus fameux constructeurs d'Italie, appelés à grands frais et disposant de sommes énormes, n'étaient pas capables d'élever un théâtre d'opéra, où l'on pût entendre la musique. Témoin ce fameux théâtre des Tuileries, bâti par les Vigarani, et auquel il fallut renoncer, à cause de l'acoustique déplorable.

Sur plusieurs compositeurs italiens, M. Prunières apporte des documents nouveaux qui les remettent au premier plan, ou même qui leur font une place, pour la première fois, dans l'histoire de la musique. Il a rendu au charmant Marco Marazzoli l'honneur d'avoir été l'auteur de la première pièce musicale italienne chantée à Paris (carnaval 1645) ; et il a sorti de l'oubli l'aristocratique Carlo Caproli del Violino, qui occupa l'interrègne entre Luigi Rossi et Lully. De l'un et de l'autre il publie dans son Appendice d'aimables *canzoni*. — Luigi Rossi, que nous avions pour notre part commencé à faire apprécier comme un des plus parfaits musiciens italiens du XVIIe siècle, sort des études de M. Prunières encore plus grand et beaucoup mieux connu. A présent, il apparaît comme une cîme de l'art dramatico-mélodique, fondé par l'école de cantate romano-napolitaine ; et l'on voit plus clairement ce que Lully lui a dû. — Le vieux Cavalli, dont M. Prunières publie une très curieuse lettre inédite, se montre sous un jour tout nouveau, comme homme (ce chantre de 'héroïsme !) avec une débilité physique et une timidité de caractère,

presque pusillanime, — comme musicien, avec d'admirables pages élégiaques, voluptueuses et tendres, [1] bien faites pour surprendre la plupart des musicologues qui ne connaissaient de lui que quelques grandes scènes dramatiques, d'un large style populaire et passionné. Enfin, c'est surtout Lully dont M. Prunières nous restitue l'histoire à peu près complète des origines et des débuts, toute la période des ballets italiens et français, qui se clôt à la date de la fondation de l'Académie de musique et de la première de *Cadmus et Hermione*. Ces chapitres sont l'aboutissement et comme l'épanouissement d'une série d'excellents articles de revues (*S. I. M.*, *Rivista musicale*, etc.), où M. Prunières nous avait, depuis plusieurs années, tenus au courant de ses principales trouvailles historiques au sujet de Lully. La date de la naissance, la famille, les péripéties diverses des années d'apprentissage, nous sont maintenant connues. La seule lacune importante qui subsiste, et que M. Prunières n'a peut-être pas assez cherché à combler, c'est la question de l'éducation musicale de Lully à Paris, et de l'influence qu'ont pu avoir sur lui les maîtres organistes français, Metru, Roberday et Gigault. Mais ce qui est établi désormais, c'est que de très bonne heure Lully fut en pleine possession de tous ses dons et s'imposa à l'admiration publique. On peut même dire que si, par la suite, sa vive intelligence n'a cessé de grandir et lui a permis de traduire en musique, mieux qu'aucun musicien français, l'esprit et la déclamation de notre tragédie de cour, jamais il ne fut mieux doué musicalement que dans sa jeunesse ; et c'est là qu'il a donné le mieux sa mesure propre, qu'il s'est exprimé lui-même le plus librement. Riche et souple nature, aussi capable d'émotion dramatique que de verve comique, mais surtout et toujours douée d'une vitalité prodigieuse. Encore n'en a-t-il mis sans doute que la moindre partie dans ses œuvres, et devait-il dépenser le meilleur dans ses rôles de baladin et de chanteur. Mais le reflet qui nous en reste dans quelques scènes de ses ballets suffit à nous montrer un tempérament d'homme de théâtre et spécialement de grand comique, à la Molière... " Les deux grands Baptiste ", comme on les appelait. Nous avons trop perdu aujourd'hui le souvenir et le sens de ce rapprochement, qui s'impose d'autant plus que non seulement les deux Baptiste ont victorieusement collaboré, comme on sait, dans une suite de chefs-d'œuvre, mais que c'est l'Italien qui a ouvert la voie au Français et lui a fourni le modèle de ces grandes

[1] Le *lamento* de Climene dans *Egisto*, et la scène de l'antre du sommeil, dans *Ercole amante*.

Cérémonies burlesques, qui forment la conclusion rabelaisienne du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire*. La cérémonie du docteur en ânerie, dans *Amor malato* (1657), et le récit des preneurs de tabac dans le *Ballet de l'impatience* (1661), en sont les prototypes. La lecture de cette dernière scène, que M. Prunières publie à la fin de son livre, montre la *vis comica* de Lully et la robuste franchise de son style burlesque. Une seule page de lui suffit à expliquer son succès. M. Prunières a cherché les raisons pour lesquelles ce fut un Italien qui créa l'opéra français, et il a rappelé justement que le principe du récitatif, qui est la base de l'opéra, répugnait au bon sens français, et que seul un étranger pouvait l'imposer chez nous. Mais il ne l'eût jamais imposé sans ce pouvoir personnel, cette force de vitalité qui émane de la musique de Lully, dans ses bons moments. Ni Luigi, ni Cavalli vieilli n'y eussent réussi. Les connaisseurs auraient pu goûter leurs beaux chants ; mais la foule n'eût pas été prise, comme elle le fut, par la vigueur d'accent, la volonté irrésistible de ce diable de petit homme, *signor Battista*. Ce magnétisme s'est dissipé pour nous, et bien peu de gens savent lire encore sous l'écriture pâlie par le temps l'énergie de l'esprit, de la parole et du geste ; mais cette énergie est là. Et vraiment, la seule raison péremptoire pour laquelle l'opéra fut fondé en France et fondé par l'Italien Lully, c'est la volonté de Lully et son génie. Italien ? Français ? Ni l'un ni l'autre. Lully. *Quia nominor Lully.* — Il règnait sans peine, d'ailleurs, au milieu de musiciens français, non sans talent, mais bien loin de posséder sa vigueur de vie. Chez les Italiens seuls, il eût pu trouver un rival ; aussi fut-il impitoyable pour eux, et le gardien le plus rigoureux de la musique française, protectionniste à outrance. Je le crois bien ! Comme Louis XIV, il aurait pu dire : " L'Etat. c'est moi. "Il était à lui seul toute l'Académie de musique française. Et le plus fort, c'est qu'il l'est resté jusqu'après sa mort, pendant un siècle, contre les artistes français eux-mêmes. Il y a là une emprise sur un peuple, qui est un des phénomènes les plus surprenants de l'histoire de l'art, et le plus bel exemple de la puissance d'une personnalité, imposant à une nation qui n'est pas la sienne, le rythme de son souffle et la forme de sa pensée. — Que ce ne fut pas sans révoltes, on l'imagine bien ; et une des observations les plus importantes de M. Prunières est de nous avoir signalé l'opposition qui, dès le début du règne du grand Baptiste, se forme, se groupe et conspire en silence, ces nombreux cénacles italianisants, à Paris et en province, qui préparent la

future réaction des premières années du XVIII[e] siècle et l'atmosphère musicale où se forma Rameau.

***

L'histoire du *Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* est le complément et comme la contrepartie de l'histoire de *l'Opéra italien en France avant Lully*. Elle montre, en présence de l'envahisseur italien, les efforts du génie national français pour se constituer et pour résister victorieusement aux assauts de l'étranger. Il parut bien près d'y réussir, un moment, dans les premières années du règne de Louis XIII, grâce au génie d'un musicien, Guesdron, et au goût d'un mécène, le duc de Luynes, Mais ce ne fut qu'un jour sans lendemain.

L'ouvrage de M. Prunières consacre un long chapitre (et ce n'est pas le moins intéressant) à la recherche des origines du Ballet et de ses éléments constitutifs. Nous revoyons passer devant nous ces splendides et monstrueuses mascarades et pantomimes dramatiques de la cour de Bourgogne, ces " Entremets ", qui semblent sortis d'imaginations babyloniennes : sur les tables des banquets s'élèvent de vastes constructions, des églises, des châteaux, des pâtés gargantuesques bourrés d'orchestres de musiciens ou de chœurs qui commentent le sens des cortèges et mômeries. — Puis, ce sont les royales mascarades mythologiques et allégoriques des derniers Valois, les tournois à mise en scène romanesque, et les intermèdes à l'italienne. — De l'effort de la Pléiade française, parallèle à celui de Tasse et des cénacles italiens, résulte une prétendue reconstitution du drame antique. Seulement, ce n'est pas la même dans l'un et dans l'autre pays ; car chacun des deux peuples a refait l'antiquité à son image. En Italie, c'est l'opéra, où la musique triomphe. En France, c'est le ballet-comédie, la *Circé* de 1581, où tentent de s'unir harmonieusement la poésie, la peinture, la musique et la danse. Idéal plus largement humain, mais qui eût exigé des génies, supérieurs encore à ceux de l'Italie. Et le seul qui parût fut Guesdron. Grâce à lui, secondé par d'autres musiciens habiles, Bataille, Boesset, Mauduit, et par le décorateur-machiniste Francini, le ballet mélodramatique eut une brillante floraison de dix années (1610-1620), dont le plein épanouissement fut *la Délivrance de Renaud* (1617), cette œuvre charmante et fastueuse, dont M. Prunières a restitué et publié le texte et la musique, à la fin de son livre. Mais brusquement

après la mort de Guesdron et de Luynes, les grandes mises en scène et les actions dramatiques disparaissent du ballet. C'est le ballet-mascarade, le ballet à entrées, sans lien dramatique, avec des récits d'exposition, des airs de cour et des danses. Et le système se maintiendra, avec un goût plus ou moins pur, jusqu'à Lully qui, dans ce cadre étroit, fera rentrer la musique et le drame tout entiers, jusqu'à ce que le cadre éclate et que le Ballet fasse place à l'opéra.

Un des faits les plus remarquables que note M. Prunières est la mutuelle pénétration de l'art italien et de l'art français, dans les vingt premières années du XVII[e] siècle, et l'heureux équilibre qui se maintient alors dans l'échange de leurs dons. Les pastorales d'Italie préparent l'éclosion du ballet de cour français. Celui-ci est ensuite importé en Italie par Rinuccini et glorieusement renouvelé par Monteverdi (*Ballo dell'Ingrate*, 1608). De son côté Guesdron profite sans doute de l'influence de Rinuccini et de Caccini, tous deux présents à la cour de France entre 1601 et 1605, pour concevoir et exécuter ses magnifiques ballets mélodramatiques. Cette trop courte période de notre histoire musicale montre de quel bienfait peut être sur un art en pleine vigueur une influence étrangère, qui au contraire risque de tout étouffer, quand elle survient à des moments de fléchissement artistique, comme celui où était la musique française, quarante ans plus tard, lorsque parut Lully.

* * *

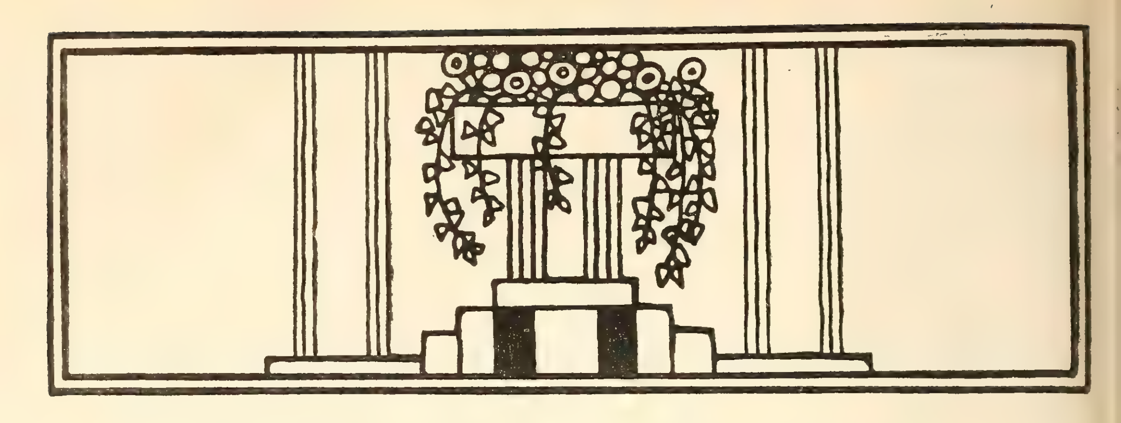
Mais la musicologie n'est pas seule à bénéficier des recherches de M. Prunières, et ses deux livres ont un autre intérêt que de nous renseigner sur l'évolution de quelques formes artistiques. Ils font revivre sous nos yeux cette extraordinaire société du XVII[e] siècle italien et français, dont une image si fausse s'est imposée à nous, au travers de l'esprit classique, qui en est, peut-on dire, justement l'antithèse : car si l'esprit classique a eu une réelle grandeur, c'est que, loin d'être l'expression complaisante de la société du temps, il en a été l'antagoniste et le dominateur, l'expression d'une élite énergique qui a imposé sa raison volontaire et son ordre à l'anarchie la plus incohérente, la plus dévergondée d'esprit et de mœurs, la plus brutale, sensuelle, maniérée, décadente. Mais si ce monde trouble offre souvent un triste spectacle à celui qui porte dans l'histoire un esprit patriotique et moral, comme M. Alfred

Franklin, qui, dans son volume récemment paru sur la *Cour de France à la mort de Henri IV* [1], avoue ses regrets " d'avoir été amené à étudier de près une aussi déplaisante période de notre histoire ", — au contraire, l'observateur passionné de la vie se délecte, au milieu de cette admirable ménagerie humaine ; et l'on peut être assuré que le roman, tôt ou tard, en fera son profit : car il n'est pas d'époque plus riche en individualités variées, complexes et excessives. C'est l'âge de la décomposition des grandes aristocraties ; et le raffinement artistique et mondain, qui se mêle chez ces hommes à une violence d'êtres de proie, en fait des exemplaires d'humanité tragi-comique, qui n'a point trouvé son Shakespeare. Le drame est tout près du rire, et la bouffonnerie fait bon ménage avec les plus hautes pensées politiques. Le poète fêté des grands ballets du jeune Louis XIII, Durand, l'auteur de *La Délivrance de Renaud*, (où le rôle de Renaud était chanté en 1617 par De Luynes), est, l'année suivante, rompu et brûlé en place de Grève, pour un pamphlet contre De Luynes. Qui songe à s'en étonner ? Et qui aurait même retenu ce fait, si les recherches de notre musicologie ne l'avaient relevé ? — Et que dire de cet entourage de Mazarin, de cette cour d'opéra-bouffe, de ces castrats diplomates, de ce mic-mac de grandes choses et de turlupinades, de héros et de pîtres, de ce cardinal romain qui partage ses veilles entre ses efforts heureux pour assurer la gloire française et ses négociations pour faire sortir d'un couvent de servites un moine châtré, qui viendra chanter en France le rôle d'une reine travestie en homme et amoureuse d'un roi ! [2] De ces types et de ces aventures, dont M. Prunières a fait, au cours de ses recherches de plusieurs années, une abondante récolte, l'on trouvera dans ses deux livres de curieux échantillons ; et nous savons qu'il en tient d'autres collections en réserve, notamment une correspondance de Dassoucy racontant ses aventures peu ordinaires en Italie. Nous comptons qu'il nous en fera profiter, et qu'il poursuivra ses études historiques dans ce magnifique domaine du XVIIe siècle italo-français, où il est maintenant comme chez lui, et dont il nous a donné d'aussi vivants tableaux.

ROMAIN ROLLAND.

[1] Alfred Franklin : *La Cour de France et l'assassinat du maréchal d'Ancre*, Emile-Paul, 1913.

[2] Le moine padre D. Filippo Melani, qui chante dans *Xerxès* de Cavalli le rôle de la reine Amestris.



A PROPOS DE PARSIFAL [1]

NOTES ET SOUVENIRS

Liszt ne fut pas seulement un courtisan des princes et des empereurs, il fut surtout le " féal " du génie, le conseiller du talent, le protecteur des artistes.

Ainsi que me le disait un jour sa fille, il voulait connaître " les œuvres et les hommes " et lorsqu'il avait trouvé l'œuvre ou l'homme, son grand cœur s'ouvrait à jamais pour les servir.

Il aima les méconnus, les persécutés, ceux auxquels s'appliquera toujours le quatrain du chansonnier :

On les persécute ou les tue,
Et puis après mûr examen,
On leur élève une statue,
Pour la gloire du genre humain.

Il comprenait ceux que personne ne comprenait encore, parce qu'ils devançaient leur époque. Berlioz lui dut ses premiers encouragements. Wagner lui dut son premier grand succès, lorsqu'envers et contre tous *Lohengrin* fut donné à Weimar.

Wagner était banni et errant, l'âme anéantie et prête au découragement. Pourtant son cerveau et son cœur récélaient un monde éblouissant. Mais ce monde était lourd à porter dans la détresse et la misère... C'est Liszt qui fut alors le réconfort ; le courageux protecteur du proscrit. Car il fallait du courage pour faire représenter sur le Théâtre de la Cour

(1) Voir S. I. M. n° du 1er Janvier 1914.

d'une principauté saxonne l'œuvre du soi disant révolutionnaire de Dresde ! Bien plus ; pendant toute sa vie, malgré les inévitables malentendus, Liszt, le virtuose fêté et adulé, Liszt, le compositeur, — génial lui aussi — dont le talent de créateur avait trop souvent tort, aux yeux des profanes, devant le talent d'interprête, Liszt continua de " servir " celui qu'il avait aidé aux jours difficiles. Après les heures sombres il put enfin assister au triomphe de Bayreuth, et une fois mort, celui qu'il avait si bien compris et tant aimé, lorsque, vieilli et malade lui-même, il vit venir la fin prochaine de sa carrière glorieuse, un effort suprême lui fit gravir une fois encore la colline sacrée. Il revint à Bayreuth, il voulut revoir le Graal en son temple, et mourir devant lui, comme Titurel : un héros, mais... *Ein Mensch wie alle !*

Nul ne pourra dire ce que les artistes ont perdu avec lui, ce jour du 31 Juillet 1886, et quoi qu'en pense le monde, de pareils hommes ne se remplacent pas. Les jeunes musiciens, compositeurs ou exécutants, avides de conseils, qui accouraient à Weimar de tous les pays de la terre se trouvèrent soudain désemparés et sans guide, comme les navigateurs lorsqu'un phare éblouissant vient de s'éteindre !

Si j'ai parlé longuement de Liszt à propos de *Parsifal* c'est qu'il fut le confident des jours pénibles de l'élaboration de la grande œuvre. En 1859 Wagner écrivait à Madame Wesendonk pour lui faire part de sa trouvaille du personnage de Kundry. Au mois d'Août 1860 il lui écrivit encore de Paris pour lui reparler de cette même Kundry et de la dualité du personnage, tour à tour messagère du Graal et séductrice. Mais c'est à Liszt que Wagner révèle le sens intime de sa conception. Liszt en effet est un croyant fervent. Seul il pourra comprendre cette œuvre de foi et de renonciation, ce grand drame de la pitié.

* * *

Ecoutons de quelle façon, dans une première lettre, Wagner parle de l'impression que le Vendredi Saint a éveillé dans son âme !

" Pour la première fois, le Vendredi Saint, je me suis éveillé dans " cette maison par un soleil radieux (il était à Zurich). Le jardin avait " verdi, les oiseaux chantaient et j'ai enfin pu m'asseoir au seuil de la " maison et goûter la paix si longtemps attendue. Emu par la sérénité " des choses je me suis souvenu que c'est aujourd'hui le Vendredi-Saint, " et soudain, j'ai constaté combien cette ambiance a été admirablement

“ décrite par Wolfram d’Eschenbach dans son Parsifal. Je n’avais plus “ songé à ce poème depuis mon séjour à Marienbad où j’ai conçu les “ Meistersinger et Lohengrin. A présent le sens divin du poème de “ Wolfram m’est apparu clairement et de cette émotion du Vendredi-Saint “ m’est venue immédiatement l’idée de faire un grand drame divisé en “ trois actes et dont je me suis mis à faire l’esquisse. ”

Le 30 Mai 1859, il écrit encore à Liszt, de Lucerne :

“ Amfortas est évidemment le personnage principal et le centre du “ chef-d’œuvre. J’ai été frappé par l’idée qui m’est venue subitement à “ propos d’Amfortas et son extraordinaire analogie avec mon Tristan du “ 3ème acte. C’est Tristan, mais avec une indicible gradation.

“ Le malheureux, blessé au cœur et par la lance, n’a dans ses atroces “ souffrances d’autre désir que la mort ; encore toujours il espère que le “ Graal le sauvera — il n’y a que lui qui le puisse — mais c’est précisé- “ ment par le Graal *qu’il ne peut pas mourir*, sa vue ne fait qu’augmenter “ ses souffrances, car elle lui rappelle son immortalité.

“ Pour moi le Graal *est* le divin calice de la dernière cène, dans “ lequel Joseph d’Arimathie a pieusement recueilli sur la croix, le Sang “ du Sauveur ?

“ Combien terrible est le sens du rapport qui existe entre Amfortas “ et cette coupe miraculeuse ! Blessé de cette même lance dans une “ douloureuse aventure d’amour, il ne peut que languir après la bénédic- “ tion de ce Sang qui s’est échappé par une blessure *pareille*, quand le “ Sauveur est mort sur la croix, dans le renoncement suprême, chargé de “ toutes les douleurs du monde !

“ Sang pour sang, blessure pour blessure, mais quel abîme entre ce “ sang et cette blessure ! Tout en extase, tout en adoration par le miracu- “ leux voisinage du Graal, qui resplendit d’une douce et merveilleuse “ lumière, Amfortas revit d’une nouvelle vie, et souffre plus que jamais “ de sa terrestre blessure. Tout est souffrance, même le recueillement. “ Où est la fin, la Rédemption ? Douleur de l’humanité pour toute éternité !

“ Voudrait-il, en la folie de son tourment, se détacher du Graal et “ fermer les yeux à sa lumière — il le voudrait pour pouvoir mourir — “ mais il ne le peut pas, car c’est une puissance supérieure qui l’a élu “ gardien du Graal, et non une force aveugle. Il a été élu parce qu’il “ était le plus digne, le plus saint, parce qu’aucun n’avait comme lui, la “ foi profonde, le sens absolu du miracle du précieux calice et parce

" qu'à présent encore, malgré tout, son âme anéantie d'adoration, altérée " de rédemption et menacée de damnation éternelle, se consumait du " désir de la vue du Graal ! "

Enfin voici ce que dans une autre lettre Wagner déclare encore :

" Une vieille légende du Midi de la France, veut que Joseph " d'Arimathie soit venu s'y réfugier avec le Saint Calice de la dernière " cène. J'admire de tout mon cœur cette mystique légende. Qui ne serait " profondément ému à la pensée de ce calice dans lequel le Sauveur but " l'adieu suprême avec ses disciples, dans lequel, ensuite, Son sang fut " recueilli et porté, par celui qui y était destiné, à la garde des Purs qui " pourraient le contempler et l'adorer. Oh ! combien elle est incompa- " rable cette belle légende chrétienne !

" Et puis, le sens double de l'unique calice servant d'abord pour la " communion, *qui est bien le plus sublime sacrement du culte chrétien.* De là " aussi, la légende que le Graal — sang Réal, San(c)t Graal — était le " seul soutien des chevaliers, leur unique aliment.

" Que faire après tout cela de Parsifal ?... Là tout est à créer, à " inventer. Parsifal est absolument indispensable en tant que sauveur " d'Amfortas ; seulement si je mets ce dernier à sa vraie place, dans sa vraie " lumière, il devient d'un intérêt si tragique et si prépondérant qu'il est " difficile de faire ressortir un autre personnage.

" Or Parsifal doit ressortir, sans quoi il n'aurait l'air que d'un froid " " Deus ex machina " créé pour le besoin du dénouement. Je *dois donc* " le faire paraître au premier plan, et, cela m'empêche de tracer un large " plan d'ensemble comme l'a fait Wolfram. Je dois arriver à tasser, à " concentrer tout cet immense poème en *trois situations principales*, et " cependant faire apparaître clairement le sens profond de l'œuvre. Cela " incombera à *ma* façon de travailler, c'est la tâche de mon art. "

Habemus confitentem...... nous voilà éclairés. Wagner a toujours senti le besoin de s'expliquer et ici cette lettre à Liszt est d'une clarté fulgurante. Les " commentateurs " sont désormais libres de déclarer " d'après leurs idées " que *Parsifal* n'est pas une œuvre de foi. Le témoignage est sans réplique, et la cause est entendue.

Cet acte de foi, Nietzche, Lindau et d'autres de moindre autorité ont osé le reprocher à l'auteur du plus grand poème païen : *l'Anneau du Niebelung.* Les critiques contemporains ont admis ou nié l'idée chrétienne

de *Parsifal* d'après leurs propres convictions philosophiques. Vaines formules et plus vaines querelles !

L'œuvre est si haute et si sainte qu'elle semble avoir mérité de voir comme le Divin Maître, les hommes se disputer à son sujet, et de devenir comme la doctrine du Nazaréen une source de division entre ceux qui l'écoutent et qui la veulent servir ?

Quant à moi il m'est impossible d'admettre qu'on interprète *Parsifal* sans un sentiment profondément religieux.

L'an dernier à Bayreuth, après avoir joué Parsifal, le chef d'orchestre Muck et moi nous descendions en silence vers la ville. Nous venions de vivre tous les deux ces heures intenses, et nous nous en sentions profondément émus — car on ne peut pas interprêter *Parsifal* de sangfroid : je défie quiconque de le faire jamais !

Muck me dit tout à coup : " Etes-vous catholique ? " Et lorsque je lui eu répondu affirmativement : " Moi aussi, reprit il ; quoique je sois un pratiquant assez tiède, mon enfance et mon éducation furent très chrétiennes, et il me semble que je fais un acte de foi, lorsque je participe à une exécution de *Parsifal* : tant pis pour ceux qui ne sentent pas comme nous et tant pis surtout pour les auditeurs des représentations qui se donneront en dehors de Bayreuth !... *Parsifal* n'est pas du théâtre... "

Oh ! non ce n'est pas du théâtre dans le sens qu'on attache habituellement à cette expression. Et pourtant c'est du théâtre " sublime ". Mais cette nuance restera incompréhensible pour la plupart de ceux qui font " du théâtre ".

* * *

Une interprétation quasi parfaite, comme à Bayreuth sera presque partout impossible, parce qu'aucun des acteurs ne voudra rester à son plan. Comment voulez vous trouver dans un théâtre ordinaire cinq interprêtes, (sans compter les filles fleurs), qui comprennent exactement à quel plan ils devront rester pour incarner leurs personnages ?

Dans tel théâtre, Kundry sera saisissante, dans tel autre Gurnemanz sera parfait ou bien Amfortas attirera toute l'attention sur lui, et celui qu'on verra habituellement le moins, et qui devrait toujours être le point central, c'est Parsifal parce qu'il a le moins à chanter.

Cet équilibre indispensable dans l'interprétation ne peut se rencontrer qu'à Bayreuth à cause de la façon d'y travailler dont j'ai parlé dans la première partie de cet article.

Si les clairs obscurs du tableau ne sont pas observés, le public ne pourra plus être ému il sera tout au plus agacé et ennuyé.

Amfortas, le roi pécheur, ne doit pas être un blessé de théâtre, avec les habituelles contorsions de ce genre d'effet ; si l'acteur se souvient des multiples blessures dont il a pu souffrir dans le répertoire, son personnage deviendra ridicule et incompréhensible.

Gurnemanz, ni au premier acte, ni surtout au dernier, n'est un ermite d'opéra comique. De plus, comme il est, pour ainsi parler, le *récitant* du drame, le chanteur devra avoir une articulation irréprochable, et être un acteur de premier ordre pour que ces deux actes ne paraissent pas longs. Vouloir les alléger par des coupures, profane l'œuvre sans remédier à rien !

Kundry doit être rendue par une vraie tragédienne lyrique douée d'un soprano dramatique égal dans tous les régistres, car ici Wagner a demandé à son interprête des dons vocaux exceptionnels.

Voici ce qu'il dit lui-même du personnage : (1)

" Cette étrange et repoussante créature, l'infatigable esclave des " chevaliers du Graal, qui accomplit toutes les missions, qui couchée " dans un coin, attend en grognant qu'on lui donne à accomplir quelque " tâche presqu'impossible... disparait parfois tout à fait, on ne sait où ni " comment... Mais un jour on la retrouve, pâle exténuée à bout de forces ; " et de nouveau elle sert les chevaliers qu'elle méprise pourtant en secret. " Son regard semble toujours chercher le *vrai*. Elle s'est déjà trompée ; " elle ne l'a point trouvé. Ce qu'elle cherche, elle ne le connaît pas : elle " n'a que l'instinct. "

Quant à *Parsifal*, dont le rôle chanté est très difficile mais très court il doit être la figure principale du drame. Les deux aspects de son personnage, le *naïf inconscient* qui ne comprend rien, qui n'a lui aussi, que *l'instinct* (2) et qui ne deviendra conscient que par sa pitié pour le Roi pécheur ; (au premier acte sa pitié pour le cygne blessé n'est qu'instinctive). Ces deux aspects devront être rendus avec une progression " qui ne sera " pas un crescendo passionel mais une élévation spirituelle d'un rythme " surhumain, une modification progressive de tout son être intime comme " de toute son apparence expressive. " (3)

Les *filles fleurs* ne seront pas de vulgaires chanteuses légères faisant

(1) Lettre à Mathilde Wesendonk.
(2) Lettre à Mathilde Wesendonk.
(3) Vurgey — (Parsifal.)

valoir leurs jolies voix, ni des choristes remplissant la tâche quotidienne. Ces femmes qui sont des fleurs, ces fleurs qui sont des femmes devront donner l'impression d'aimables démons sans grande malice, accomplissant *inconsciemment* la besogne du thaumaturge Klingsor.

Ce chœur des filles fleurs est tellement difficile et dangereux, qu'à Bayreuth on le répétait le matin de chaque jour de représentation quoi qu'il fût su à la perfection.

Le magicien *Klingsor* est encore une figure importante de l'action dramatique, et sans un tact parfait il pourrait facilement prêter au grotesque.

La sonorité des chœurs dans le Temple doit être règlée avec une connaissance absolue de l'acoustique de la salle ; ainsi d'ailleurs que les voix des cloches. Cette sonorité ne devra être ni trop directe ni trop lointaine.

Que vous dirai-je encore ? Cet article est une simple esquisse de souvenirs et d'impressions, tandis que je revois par la pensée mes longues années de collaboration à l'œuvre de Bayreuth. Nul ne peut prédire l'avenir, mais j'ai tout de même idée que le " miracle " ne pourra pas continuer à se manifester partout à la fois, et qu'il retournera au vrai Mont-du-Salut, sur la colline élue, avant qu'il soit longtemps.

La curiosité du public, que les grands quotidiens ont entretenue avec tant de zèle, depuis tant de mois, sera bientôt suffisamment rassasiée, et le Graal ne sera servi, par ses chevaliers au manteau rouge du "Sang Réal" que dans le temple élevé à sa gloire, par l'aède sublime, dont les harmonies mystiques semblent palpiter encore sous ses voûtes ! Dans l'Anneau du Niebelung, le printemps d'amour qui doit renouveler les races terrestres, ne peut se manifester que lorsque l'Or maudit est rendu aux profondeurs du Rhin. Parsifal n'aura retrouvé sa force et son prestige que lorsque l'iniquité, contraire aux droits du génie, sera prescrite. Alors l'impression redeviendra pure et complète, et le pélerin bénira son long voyage, car il retrouvera enfin dans son vrai cadre ce miracle du génie humain.

Peu importe que les " barbouilleurs de lois " aient limité les droits qu'un auteur peut garder sur son œuvre, — contre ces inconscients le génie aura tout de même raison !

Ernest Van Dyck.

Décembre 1913.



Qu'on se garde de croire que nous voulons transposer ici, à propos d'"Ex-libris musical", la vieille querelle littéraire des Anciens et des Modernes. Notre désir est d'admirer le beau artistique, et celui-ci n'a point d'âge. D'une part, c'est dans la légende que le plus souvent les musiciens ont puisé leurs inspirations ; les iconographes ont fait de même. D'autre part, sortir du symbolisme mythologique n'est pas moins louable, à condition qu'on recherche la beauté. Hélas ! devant certaines manifestations d'artistes qui veulent être d'avant-garde et qui se fourvoient, on retourne avec joie par le souvenir au vieux bagage des ancêtres, on reconnait qu'il demeure malgré tout, de bon emploi et offre encore des ressources suffisantes pour faire bien.

Qu'on en juge par la vue simultanée de deux de nos reproductions, l'ex-libris Mottl et la marque cubiste, du même temps et du même pays. Ils symbolisent deux courants, deux pôles, deux antithèses. Qu'on examine et qu'on nous dise où s'inclineront les maîtres. La jeune critique aura beau prendre son sourire d'ironie et parler haut de refaire le monde. Elle n'arrivera pas à nous émouvoir. " Words ! words ! words ! "

L'ex-libris de Félix Mottl est d'un genre très-particulier, qu'on pourrait appeler " Ex-libris in memoriam ". Le maître ne possédait aucune marque de son vivant. C'est sa veuve qui fit exécuter l'ex-libris ci-joint pour en marquer tous les livres et toutes les partitions de son mari défunt. Le sujet de composition fut emprunté à la plaque de bronze monumen-





tale qui orne le mausolée du musicien. Le grand directeur d'orchestre que fut Mottl, tant pour la musique classique que pour la musique moderne et particulièrement pour Wagner, avait une prédilection marquée pour l'opéra de Glück "Orphée et Eurydice", et une préférence pour la sublime fable du divin Orphée. Ses disciples se plurent à le rappeler sur son monument funéraire, et sa veuve sur son ex-libris.

Les jeunes diront : " c'est pompier " ou même, dans l'argot du jour : " c'est coco ". Et cependant, le sujet par lui-même est foyer de riches interprétations, tant esthétiques que philosophiques. Si banal qu'on puisse le juger, je lui trouve une autre allure qu'à celui de M. G. Galston, exécuté par un artiste berlinois, M. O. Hettner.

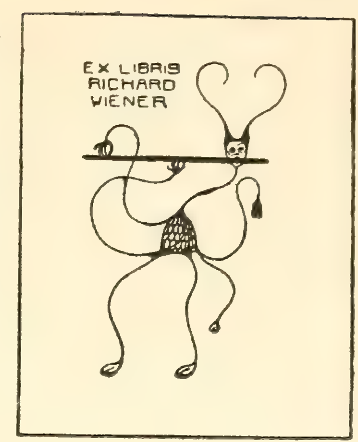
Que dire, en effet, de cet ex-libris cubiste ? Pour plusieurs, cela est très-possible, l'œuvre peut paraître poignante, mais on m'accordera qu'ils doivent sentir vibrer en eux des cordes spéciales [1]. Respectons-les, ils sont sincères. Le personnage iconographié écoute sans doute quelque musique cubiste. Il paraît beaucoup en souffrir, et cela se conçoit si elle est du même ton artistique que le paysage.



Ajoutons, à la décharge du propriétaire de la marque, que cette manifestation esthétique ne doit pas être considérée comme sa profession de foi. Au contraire, rien ne nous empêche de croire que c'est avec un sourire amusé qu'il l'a fait établir. Elle doit lui représenter la satisfaction d'une fantaisie, d'un caprice... dont voici l'excuse. Il fit faire à Jean Veber une eau-forte, dont nous offrons ci-contre la reproduction. Cette œuvre, par un prodigieux bond en arrière de l'éclectique possesseur, est d'un beau romantisme. L'imagination n'y connait pas de bornes ; elle y cherche les évocations les plus pathétiques ; c'est le drame et la tragédie jaillissant du piano martelé par un artiste. Les coursiers du rêve galopent, chevauchés par des passions exaltées :

[1] Voir à ce propos *Cubisme et Haschich* dans la *Chronique Médicale*, N° du 1er février 1914.

amour, fanatisme, crime, enthousiasme, folie. Un immense crucifix domine la foule hurlante et luxurieuse ; devant lui, l'ange pur du mysticisme joint les mains et étend ses ailes...



Du reste, comme pour tous les arts, les manifestations sont multiples en musique, et tel qui a le plus grand enthousiasme pour la musique religieuse du divin Bach ne peut demander cependant la destruction de l'œuvre d'Offenbach. Si des maîtres comme Beethoven planent au-dessus de tous les temps, ce qui est le propre du génie, combien, pour avoir moins d'envolée, sont néanmoins très-estimables et ont représenté parfaitement leur époque. Ceux-ci peuvent être plus ou moins bien imités, comme tout ce qui possède un style ; seul, le génie demeure lui et ne s'imite pas. Il faut donc tenir compte de cette impossibilité ou de cette facilité relative d'imitation, lorsqu'on examine une démonstration iconographique cherchant à allégoriser un maître. Nous avons vu combien cela est difficile lorsqu'il s'agit de Beethoven ; l'artiste, écrasé, ne trouve à mettre sur l'autel que l'image du dieu... Et cependant, surtout en Allemagne, c'est un thême toujours poursuivi par les compositeurs d' " ex-libris musicaux ".



Arthur von Wallpach
Ex libris.

Combien l'œuvre devient moins ardue lorsqu'elle s'inspire d'autres maîtres de haut style, qui ont simplement concrété leur époque. Nous trouvons des ex-musici, comme celui consacré par M. Joseph Montsalvatje à Mozart, (V. gravure ci-contre) qui sont d'un charme exquis. C'est gai, vibrant, pimpant, adorablement XVIIIe siècle. Telle l'œuvre du maître musicien.

Disons-le au plus tôt pour mettre au point ce qu'est et vaut l'ex-libris : élever au maître préféré et aimé ce petit autel, chercher à le glorifier par cette fragile estampe, voilà qui paraît bien futile et périssable " a priori ". Nous n'en trouvons pas moins des ex-libris du XVIe siècle (pour ne pas remonter plus haut) collés dans des

livres de la même époque. Que sont devenus maints monuments de pierre ou de marbre qui étaient contemporains de la petite gravure ? Bien des choses passent, et le livre demeure ; avec lui, fixé sur son plat intérieur, reste l'ex-libris, révélateur des goûts, des affections et de l'esprit du premier propriétaire du volume. Dans un siècle d'ici, plus d'un musicographe s'arrêtera, songeur, devant les marques musicales de notre temps. Inévitablement, pour la musique comme pour tous les arts, il y aura des coups de bascule pour les talentueux, un oubli navrant pour les gens à la mode un moment. Seul, le génie ira s'élevant : on trouvera qu'on fut tiède, même injuste, pour certains... C'est ainsi que nous reprochons aujourd'hui à leurs contemporains de n'avoir pas déifié Beethoven, ou, au moins dans la première partie de sa carrière, le maître Wagner, — tout comme il en a été d'ailleurs de Molière ou de Shakespeare. Eh bien ! le petit ex-libris, demeuré en son livre, restera le curieux témoignage de ces fluctuations de la Renommée et du temps.

Comme on peut le pressentir déjà par les reproductions données, innombrables sont les variétés de marques de possession du livre. Par le fait qu'elles représentent qui les conçut et les fit établir, elles offrent les aspects les plus inattendus, quelquefois les plus beaux et les plus aimables, d'autres fois les plus déconcertants. Examinons-en certaines, dont chacune se différencie avec intérêt.

M. De Riquer nous montre une Harpie bien classique, mais amusante et jolie. Assise sur une digue au bord de la mer immense, elle charme, par l'éternelle attirance de la Musique, les imprudents voyageurs. La note originale, c'est une solution de continuité au milieu de la digue, au-dessous de la fantasque fille. Un visage s'y encadre : portrait peut-être ? peut-être l'image souriante, du possesseur de l'ex-libris ?

Là, changement bien inattendu, ce sont les chemineaux musiciens de M. Alphonse J. Herz. Paysage de guérets, incendié de soleil, où l'on devine les buissons crépitant de chaleur lassée. Les bohèmes sont installés au pied d'un arbre, ils jouent avec allégresse. En face, attentive, une femme note la mélodie capricieuse et champêtre.

Assez étrange est l'ex-libris de M. Arthur Roeffler. Sur les pages entr'ouvertes d'une partition de musique exhaussée et magnifiée, qui domine tout un paysage, on voit un Amour jouer du violon. Mais, surmontant les corps grêle, quelle tête puissante, tête d'homme de génie en gestation d'une œuvre, cerveau large d'artiste, front sublime de penseur.

L'auteur de cette marque a motivé l'ardente inspiration de cet enfant qui semble plus qu'un homme : en bas, sollicitant son regard, gît le masque de Beethoven.

Et voici que nous tombons dans la prose. Prose aimable, où sourient un instrument de musique et des fleurs ; sujet gentil traité en bois ancien. Mais comme la propriétaire de cet ex-libris, Mme Maria Schaller, doit ressembler peu à Mme Magda Kahn, qui se fit dessiner la marque peu banale offerte en regard. Voilà une diablesse étrange, une violoniste fantastique, qui transforme en cordes de violon et en archet les poils terminant sa queue satanique. Elle gambade au centre d'un cadre non moins curieux, où figurent des masques souriants ou effarés, fixant des impressions assez diversifiées, causées probablement par le jeu expressif de la musicienne.

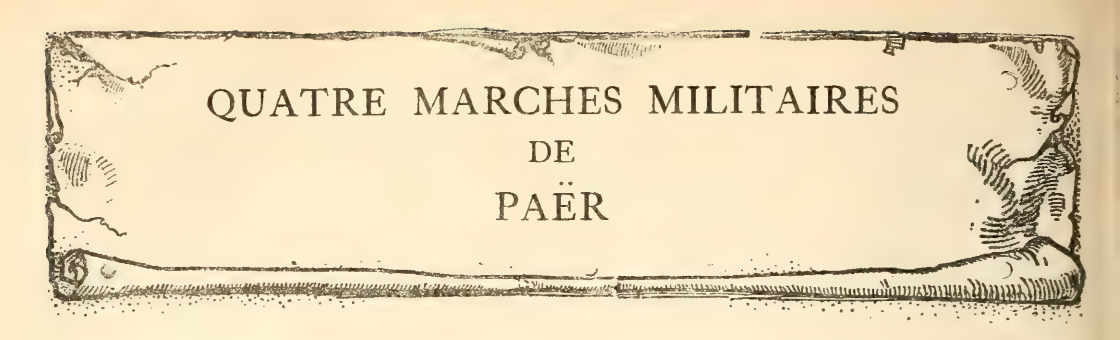
Pouvons-nous conclure de ces courtes études successives, qu'on ait trouvé, en fait de composition d'ex-musici, le criterium, l'idéal ? Tout nous indique que l'on peut chercher encore.

Ce domaine de la " composition musicale ", en matière d'ex-libris, peut sembler appartenir exclusivement, jusqu'ici, aux Allemands. Il n'en est rien toutefois, et voici deux clichés de marques françaises. L'un appartient à un médecin musicien, auquel on doit même une partition de musique jouée fréquemment encore au Quartier Latin, "La Fille du Roi". L'auteur s'appelle ou plutôt s'appelait... (il est mort) le docteur Le Bayon. L'ex-libris représente un paysage de Carnac : un pâtre breton joue du biniou, adossé à un menhir où sont gravées la clef de sol muée en serpent d'Esculape et la note do devenue miroir de la Faculté.

Le second ex-libris est celui d'un professeur de musique, Madame Mina Delhomme, qui consacra aux siens toute sa vie et trouva dans l'art divin encouragement et joie. De là, l'oiseau qui chante perché sur les ronces, et la devise : " Mon mal j'enchante ! "

Nous comptons nous occuper prochainement des marques des professionnels, des musicographes, de celles des Sociétés de Musique et des éditeurs, et nous donnerons en dernier lieu les noms de propriétaires d'ex-libris musicaux de tous les temps et de tous les pays.

(*A suivre*) HENRY-ANDRÉ.



La Bibliothèque nationale possède maints trésors encore inconnus et que l'inventaire méthodique auquel on se livre exhume peu-à-peu de la poussière des rayons. Parmi ces trouvailles, une des plus intéressantes est celle de la découverte des quatre marches que Paër, l'auteur du *Maître de chapelle* universellement connu, composa et fit exécuter lors du mariage de Napoléon Ier avec l'archiduchesse Marie-Louise. Et c'est là une vraie trouvaille, car M. Frédéric Masson, qui sait tout et autre chose encore sur l'époque napoléonienne, en ignorait l'existence.

Le mariage religieux du glorieux Empereur avec la jeune archiduchesse fut célébré à Paris le 2 avril 1810. A dix heures du matin, le cortège impérial quittait Saint-Cloud, où avaient eu lieu, la veille, les cérémonies du mariage civil, pour rentrer aux Tuileries, où il arrivait vers les deux heures. Après quelque repos et un changement de toilette, les deux Majestés se retrouvaient dans la galerie de Diane et c'est là que commença la véritable odyssée du cortège impérial et, sans doute aussi, le rôle musical de Paër.

De la galerie de Diane, un escalier provisoire conduisait à la grande galerie du Louvre, remplie d'une foule énorme de hauts fonctionnaires, postés là depuis le matin et dont un orchestre de vingt-deux musiciens tachait de calmer l'impatience. A trois heures, une fanfare triomphale annonçait l'arrivée des deux Majestés, qui traversèrent l'immense galerie et pénétrèrent dans le Salon carré, transformé pour la circonstance en une sorte de chapelle, avec un autel d'un côté et des tribunes pour l'entourage impérial. La cérémonie religieuse achevée, le cortège se reformait et passait à nouveau dans la grande galerie avec la même lenteur majestueuse, regagnait les Tuileries et s'arrêtait enfin dans la galerie de Diane, où avait lieu la dislocation.

C'est, évidemment, au cours de ce double défilé — de la galerie de Diane au Salon carré et de celui-ci à la galerie de Diane — que durent être exécutées les quatre marches de Paër, deux à l'aller et deux au retour sans doute. L'Empereur, qui aimait les choses précises, avait dû évaluer le temps nécessaire au défilé du cortège, dans les deux sens, et avait dû donner des ordres en conséquence au directeur de sa musique.

Ceci exposé, je transcris le titre exact des marches de Paër :

Grandes marches exécutées dans les galeries du Museum, au moment du passage de Leurs MM. II. et RR., le jour de la bénédiction nuptiale de leur mariage, composées pour l'harmonie militaire par M. Ferdinand Paër, directeur de la Musique des théâtres et concerts de l'Empereur et Roi d'Italie — Paris, Imbault, (s. d.)

Voici la composition des instruments employés par Paër, dans ses quatre marches.

1re Marche

Deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons, une trompette en Mi ♭, une petite flûte, deux trombones, deux petites clarinettes, deux cors en Mi ♭, un serpent, une grosse caisse.

2e Marche

Deux clarinettes, deux hautbois, deux flûtes, deux petites clarinettes en Si ♭, deux cors en Mi ♭, deux trompettes en Mi ♭, deux bassons, un trombone, un serpent, une grosse caisse.

3e Marche

Deux clarinettes, deux hautbois, deux cors en Mi ♭, deux trompettes en Mi ♭, deux bassons, deux petites clarinettes en Si ♭, un trombone, une petite flûte, une serpent, une grosse caisse.

4e Marche

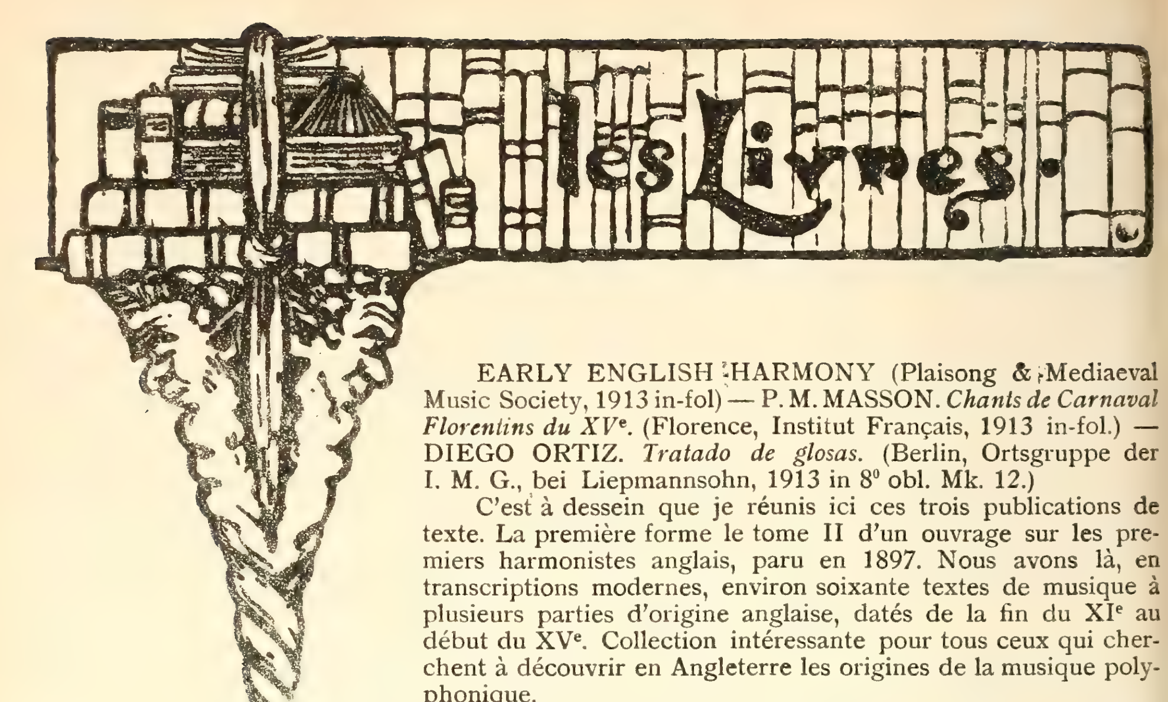
Deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons, deux trompettes, deux petites clarinettes, deux cors en Fa ♭, un trombone en Si ♭, une petite flûte, un serpent, une grosse caisse.

Le nom et la personnalité de Paër sont trop connus pour qu'il soit nécessaire d'en parler longuement. Le succès du *Maître de chapelle*, qui se joue encore çà et là, l'a rendu célèbre. Il eut d'autres succès au théâtre d'ailleurs, mais ne fut jamais un musicien de génie.

Il était maître de chapelle du Roi de Saxe, lorsque Napoléon, ayant entendu à Dresde son opéra d'*Achille*, s'en engoua et le fit venir à Paris ainsi que sa femme, cantatrice réputée. L'Empereur lui octroya vingt-huit mille francs de traitement annuel, et douze mille francs de gratifications, sans compter voiture et appartement. A chaque œuvre nouvelle de sa composition, donnée aux Tuileries, Paër recevait une boîte avec chiffres en diamants, contenant dix mille francs en billets de banque. Quant à sa femme, elle avait trente mille francs par an pour chanter devant l'Empereur.

Nous aurons bientôt l'occasion d'entendre les fameuses marches de Paër. M. Chomel, le distingué chef de musique du 31 de ligne, auquel je les ai signalées, s'occupe de les transcrire pour musique militaire moderne et nous pourrons juger si le talent de Paër était digne de l'honneur coûteux que lui faisait la cassette impériale.

Georges de Dubor.



EARLY ENGLISH HARMONY (Plaisong & Mediaeval Music Society, 1913 in-fol) — P. M. MASSON. *Chants de Carnaval Florentins du XV*[e]. (Florence, Institut Français, 1913 in-fol.) — DIEGO ORTIZ. *Tratado de glosas.* (Berlin, Ortsgruppe der I. M. G., bei Liepmannsohn, 1913 in 8° obl. Mk. 12.)

C'est à dessein que je réunis ici ces trois publications de texte. La première forme le tome II d'un ouvrage sur les premiers harmonistes anglais, paru en 1897. Nous avons là, en transcriptions modernes, environ soixante textes de musique à plusieurs parties d'origine anglaise, datés de la fin du XI[e] au début du XV[e]. Collection intéressante pour tous ceux qui cherchent à découvrir en Angleterre les origines de la musique polyphonique.

Les *Canti Carnavaleschi* de l'époque de Laurent le Magnifique, nous mènent à Florence, au somptueux XV[e]. M. Masson en a donné une réduction pour piano, permettant de suivre d'un œil moderne ces longues séries de blanches et de noires dépourvues de mesure. Encore fruste et populaire, la musique prend ici cependant déjà, à la faveur du carnaval, le masque héroïque ou burlesque, qui sera bientôt celui du ballet et plus tard de l'opéra. Les chants des Revendeuses, des diables et des maquignons, alternent avec ceux de la Mort, et de Minerve. C'est de la musique socialisée, dont la belle polyphonie du XVI[e] va faire son profit.

Enfin Diego Ortiz et son traité singulier nous placent en pleine Espagne de 1553. On ne connait qu'un exemplaire du *Tratado de glosas*, c'est donc presqu'un texte unique dont M. Schneider nous offre, avec l'aide de la Société Internationale (groupe de Berlin), une réédition moderne, accompagnée de facsimile, et pourvue d'une traduction allemande.

Le tratado est le plus ancien ouvrage imprimé montrant comment un joueur d'instrument doit se comporter dans l'exécution d'un morceau de musique. Aujourd'hui un violoniste, violoncelliste ou pianiste apprend à réaliser les notes placées devant lui. Jadis et jusqu'à ces dernières années du XIX[e] siècle, l'art de l'exécutant consistait avant tout à interpréter, par des procédés d'une ornementation plus ou moins originale, le texte plus ou moins schématique livré par le compositeur. Jusqu'où allait cet art des *clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, c'est ce que nous apprend le consciencieux Ortiz, tant pour l'exécution en quatuor, en quintette, que pour le solo, accompagné d'un instrument à clavier. Il nous donne des indications infiniment précieuses, quand il nous montre comment un madrigal d'Arcadelt, une Chanson de Sandrin, s'exécute par deux solistes, telle une sonate piano et violon de nos jours. Ce livre absolument capital, est indispensable à tous ceux qui veulent ouvrir les yeux et ne pas croire que la musique ancienne renait de ses cendres lorsque nous faisons entendre les notes de ses vieilles éditions. Non, entre le texte écrit et l'œuvre entendue, il y eut, au moyen-âge comme à la Renaissance, une part d'interprétation extrêmement large. Rappelons nous en lisant le *Tratado* ce qu'écrivait Mendelssohn en 1831 des exécutions

romaines où pas un instrument à vent ne jouait sa partie comme elle était écrite. Rappellons-nous que Paganini ne considérait ses propres concertos, dans la forme où il les publiés, que comme des guide-ânes nécessaires pour maintenir l'inspiration du moment et à l'improvisation perpétuelle. La précision et la tyrannie de la lettre, en musique, est chose toute récente.

J. E.

MAUCLAIR (Camille). — *Histoire de la musique européenne* (Paris, Fischbacher, 1914, in-12° de 300 pp.)

Cet ouvrage vient combler une lacune évidente de notre littérature musicale ; — le Français a été trop longtemps enclin à condamner d'un bloc toute la musique étrangère, à part quelques œuvres, illustres et toujours les mêmes, qui se sont imposées à lui par l'irrésistible force du génie — C'est de plus un bon et beau livre, riche en idées générales, dicté par une très haute ferveur artistique et exempt de tout esprit de dénigrement… " La critique que ne réussit pas à *faire aimer*, nous dit M. Mauclair, reste pour moi reléguée en dehors de l'art, dans le pédantisme de l'enseignement…" On ne peut mieux dire ; et César Franck, sous une forme moins heureuse, avait déjà exprimé la même idée. L'auteur sera donc bienveillant, il sera également impartial, — il nous le promet, du moins ; mais je crois qu'au fond, lui même ne s'y trompe guère : cette impartialité absolue, si souvent voisine du dédain, n'est que rarement le fait des convaincus. Et il ne se privera pas de dire par ci par là, des vérités assez dures.

Ajoutons pour finir que M. Mauclair, qui fait remonter le début de son étude à l'an 1850, et qui a eu sans doute pour cela de très sérieuses raisons, montre un peu plus d'embarras à baisser le rideau en 1914, car il s'est bien engagé à nous parler des musiciens d'aujourd'hui, non de ceux de demain : et la sélection n'est pas des plus faciles à opérer : ainsi il aura consacré tout juste une ligne à Schönberg, une autre à Strawinsky, et il aura à peine effleuré les jeunes écoles espagnole et hongroise ; peut-être en garde-t-il un peu de regret. Et cela nous donne d'avance le désir de le voir reprendre la plume, lorsque les musiciens de demain, seront entrés, un tant soit peu, dans l'histoire.

V. P.

VAN DEN BORREN (Charles.) — *Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance.* (Bruxelles, Librairie des deux mondes, 1913, in-12° de 122 pp.)

Ouvrage consciencieux et nourri, qui s'adressera aux seuls érudits, et plus particulièrement aux spécialistes de la renaissance anglaise. Identifier les compositeurs et ménestrels résidant à Londres au XVIe siècle, n'est pas à la portée ni du goût de chacun. M. Van den Borren s'est efforcé de faire œuvre impersonnelle, et d'atteindre à cette concision, souvent captivante en sa sécheresse même, qui résulte parfois d'un simple exposé de documents.

CHENNEVIÈRE (Daniel). — *Claude Debussy et son œuvre* (Durand et fils 1913, in-12° de 45 pp. fr. 2.)

Petit mémento qui n'ajoute pas grand chose de nouveau à ce que nous savons de ce maître. La France gagnerait à posséder sur ses musiciens célèbres et encore vivants, des monographies sûres et établies avec cette élégance dont l'imprimerie allemande nous donne un constant modèle.

HILDBRANDT (Merrick.) — *Ce qu'un violoniste doit savoir* (Genève 1913 in-12° de 16 pp.)

Le violoniste selon M. Herrick, s'en tire à bon compte et son s'avoir n'est pas encombrant. Mais encore faudrait-t-il qu'on ne lui mit rien dans la tête qui fut sujet à contestation.

Or, dès la première page, nous lisons cette vieille et très fausse assertion que l'école française du violon a sacrifié à la virtuosité, tandisque l'école allemande a vécu dans le respect du grand art et le souci de la profondeur. Est-ce là ce qu'un violoniste doit savoir ?

GREGORY (Julia,) — *Catalogue of the early books on music before* 1800 (Washington 1913 in-8° de 312 pp.)

Préfacé par O. Sonneck ce volume nous montre la richesse de la Bibliothèque Nationale des Etats-Unis. Le classement des livres qui est ici alphabétique, correspond à une division méthodique poussée fort loin. C'est un procédé qui a ses avantages et dont notre Bibliothèque Nationale a toujours, elle aussi, respecté la tradition.

HILL (A. G.) — *L'Art Chrétien en Espagne.* (London, Nichols and Son 1913, in-4° de 90 pp.)

Curieux ouvrage, que cette thèse de doctorat-ès-lettres, soutenue devant la Faculté de Lille, par un Anglais qui dirige une grande manufacture d'orgues. Le titre est français, le texte est anglais, et il y est question d'art espagnol. Quel bel exemple d'internationalité contemporaine. Ce qui intéresse ici la musique, c'est l'index, qui traite des orgues anciens de 1380 à 1520, très sommairement d'ailleurs.

PROCEEDINGS OF THE MUSICAL ASSOCIATION 1912-1913 (London, Novello, 1913, in-8° de 182 pp.)

Le volume de cet annuaire toujours à lire, contient cette année les articles suivants : *J. Pulver.* The ancient dance forms. *Fuller-Maitland.* The toccatas of Bach. *A. Westarp.* Education of musical Sensitiveness. *Collins.* Latin Church music by early english composers. *Miss Monteith.* Colour music. *Alan Gray.* The modern developpement of the organ. *Maclean.* Rubinstein as composer for the pianoforte. *Macpherson.* Choral preludes. — A remarquer tout particulièrement la communication sur les transformations des vibrations auditives en vierations visuelles, dans une séance à laquelle se mêlèrent des savants et des artistes.

THOMAS (Wolfgang A.) — *Mona Lisa* (Iena, Costenoble, 1913, in-12 de 198 pp., Mk. 2.25.)

Ce titre est d'actualité, et on pourra lire avec plaisir le récit qui nous montre M. Giocondo faisant peindre sa femme récalcitrante. La musique apparait ici sous la forme de cinq petites nouvelles, où le roman de la mise en scène s'allie ingénieusement avec la vérité de l'histoire. Bach, Haydn, Beethoven et Schumann se présentent chacun dans un cadre qui lui convient et le tout se termine par une *Dissonance* sentimentale.

SOUBIES (A.) — *Almanach des Spectacles.* Année 1912 (Paris, Flammarion, in-12° de 162 pp. Fr. 5.)

Toujours bien informé, de format coquet et rappelant ses aînés du XVIIIe siècle. l'Almanach d'A. Soubies vient nous annoncer que 1912 est clos et que ses événements entrent dans l'histoire. Un joli hors texte gravé par Laguillermie orne cet élégant et précieux volume.

VAUZANGES (L.) — *L'Ecriture des musiciens célèbres.* (Alcan. 1913, in-12° de 240 pp. fr, 3.50.)

La graphologie, depuis les recherches de l'abbé Michon (1872) a définitivement pris place parmi les sciences expérimentales. On peut lui demander aujourd'hui des résultats positifs et concluants. C'est ce qui a décidé M. Vauzanges à soumettre à une enquête grapho-

logique les écritures de cent notoires musiciens, choisis depuis Monteverde jusqu'à Bizet. Très prudent, l'auteur se garde de toute anticipation et de tout verbiage... Il arrive aux conclusions suivantes. La caractéristique de l'écriture du musicien est l'impressionnabilité, révélée par les inégalités et les sinuosités. L'enthousiasme est fréquent, et très fréquente aussi la simplicité. " Le musicien apparait comme le moins poseur des artistes ", écrit M. Vauzanges.

RIEMANN (Hugo). — *Dictionnaire de musique.* Deuxième édition française par G. HUMBERT (Paris, Perrin et C[ie], 1913, in-4° de 1144 pp. Fr. 30.)

C'est la loi de ces ouvrages de se voir soumis à des remaniements, des corrections et des accroissements périodiques. Cette édition monumentale fera plaisir à tous les travailleurs. Nous n'avons pas en France de Dictionnaire de la musique. Celui-ci est complet et fait honneur non seulement au maître polygraphe de Leipzig, mais aussi à notre savant confrère de Genève.

V. P.

SACHS (Curt). — *Reallexikon der Musikinstrumente.* (Berlin, Julius Bard in-quarto carré de 443 pages.)

Ainsi que son titre l'indique, cet ouvrage est un dictionnaire encyclopédique, dont la matière est limitée aux instruments de musique de tous les pays, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Il contient 14.000 mots techniques, et pour l'établir, son auteur à dû mettre à contribution des connaissances étendues de philologie, d'archéologie, d'ethnologie, et d'acoustique. Aussi, s'adresse-t-il non seulement au musicographe, au musicien, mais encore à une foule d'autres chercheurs, curieux, savants et écrivains, Il a un caractère international, le nom de chaque instruments étant indiqué dans toutes les langues courantes, et, ce qui est important, le nom premier étant écrit avec les caractères mêmes de la langue du pays d'où l'instrument est originaire.

Etabli avec les principes les plus modernes, et une méthode rigoureuse, à l'aide de tous les éléments publiés à ce jour, dont l'auteur donne la bibliographie complète, ce dictionnaire qui ne fait double emploi avec aucun autre, s'impose par l'exactitude de ses informations et l'admirable correction de son texte. Ce n'est pas une simple compilation, et partout y apparait le sens critique nécessaire à tout ouvrage même le plus impersonnel. Ainsi, par exemple, la question des antiques "*Lurer*" norvégiens y est traitée avec beaucoup de sagacité.

L'ouvrage bien imprimé sur de bon papier, contient 200 illustrations. C'est beaucoup et peu, mais il n'était guère possible de donner sous ce rapport l'équivalent du texte.

L'Iconographie complète et raisonnée des instruments de musique reste à établir, et celui qui entreprendra ou encouragera une telle publication, méritera la plus grande reconnaissance.

LUCIEN GREILSAMER.

BATKA (D[r] Richard.) — *L'Aria ancienne* (Paris Costallat 1912, in 4° de 26 pp.)

Cette petite brochure est un ingénieux panégyrique en faveur de M[me] Isori, la parfaite interprète du Bel-Canto, l'héritière incontestée des grandes cantatrices de la vieille école italienne. L'auteur nous y retrace à larges traits l'histoire de l'Aria ancienne, depuis la naissance du chant expressif et monodique, jusqu'à sa décadence avec les musiciens bouffes de l'école napolitaine. Avouerons-nous au D[r] Batka que nous avons été surpris de trouver sous sa plume le passage suivant : " ... Admirons la grande simplicité, une interprétation juste, pondérée et dans laquelle les ornements inutiles tels que trilles, mordants, groupetti sont presque complètement supprimés... ". Voilà une invite à laquelle bien des gens ne se

rendront pas. Mais chut !... si nous abordons cette brûlante question, nous allons voir toute la musicologie prendre les armes...

MARCHAND (Mme E.) — *Le Langage musical des Enfants* N° de Juillet des Notes sur les Arts (Larousse 1913 in-4° de 13 p.)

Signalons dans les " Notes sur les Arts " une intéressante étude de Mme Marchand, au sujet d'une méthode nouvelle de solfège, qui a ces deux mérites, trop rarement unis, d'être foncièrement artistique, et rigoureusement rationnelle. L'enfant est rapidement amené à reconnaître tous les sons et tous les rythmes qu'on lui fait entendre, puis il est autorisé à écrire de petits devoirs auxquels il attache une intension descriptive ou sentimentale ; enfin on le fait composer brièvement sur un sujet donné : ...Il est curieux de voir ces enfants retrouver pour exprimer certaines impressions et certains sentiments, des formes et des dessins sonores dout les plus grands artistes, Bach par exemple, ont déjà fait usage dans des cas analogues ; — il y aurait donc des expressions musicales qui demeurent éternellement vraies — ? (Nombreux exemples musicaux.) Tous les devoirs sont notés directement par l'élève sans le secours du piano, ce qui l'habitue de suite à penser en musique d'une façon précise. On évite ainsi le principal écueil des méthodes pratiques de composition, qui est de donner aux débutants la détestable habitude du pianotage. Nous n'avons que trop vu de ces insupportables petits improvisateurs dont tout le talent se réduit à quelques procédés purement tactiles.

Madame Marchand insiste sur la nécessité absolue d'obtenir des programmes de l'enseignement une plus large place pour la musique ; la musique " force éducative " ; la musique, " partie essentielle de l'éducation ", " essence même du cœur ". Bienheureux ceux qu'un simple problème de pédagogie amène à effleurer des vérités aussi hautes. La méthode de Mme Marchand n'aura véritablement fait ses preuves que lorsqu'on l'aura expérimentée sur une vaste échelle ; elle a en attendant toute notre sympathie.

BEX (Maurice) *Contribution à l'Histoire du Salaire au Théâtre* (in-4° de 143 pp. Rivière à Paris, 1913.)

Etude presqu'uniquement documentaire mais intéressante, en raison même de son impersonnalité. Cette histoire du salaire des comédiens est un peu aussi l'histoire des vicissitudes du Théâtre Français et de l'Académie royale, depuis leur fondation jusqu'à la révolution. Les virtuoses de la danse et du chant y trouveraient peut-être une utile leçon de modestie. Les émoluements de leurs glorieux aînés leur inspireraient sans doute moins d'envie que de pitié.

SELVA (Blanche). — *La Sonate.* (Rouart, Lerolle et Cie, 1913, in-8° de 288 pp. fr. 5). — *Quelques notes sur la Sonate* (Delaplane, 1914 in-16° fr. 2.)

C'est merveille de voir avec quelle bravoure l'auteur se joue des difficultés d'un pareil sujet, où il ne s'agit de rien moins que de l'évolution de notre musique instrumentale toute entière. Malheureusement l'historien se trouve mal placé pour juger utilement des qualités de ce livre, qui constitue avant tout une œuvre d'idées personnelles et de généralisations passionnées *à propos* de la Sonate.

V. P.

COMBARIEU (J.). — *Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven.* Tome II : Du XVIIe siècle à la mort de Beethoven (Paris, Armand Colin, 1913, in-8° de 703 pages. 8 fr.)

M. Combarieu offre l'exemple d'une activité et d'une puissance de travail vraiment remarquables. Le second volume de son *Histoire de la Musique* a suivi de quelques mois le

premier tome. On retrouve dans ce nouvel ouvrage les mêmes qualités de savoir robuste et d'abondante documentation que nous avons eu déja l'occasion d'apprécier. Il se divise en deux parties : l'une embrasse le XVII[e] siècle que l'auteur considère comme le prolongement de la Renaissance ; l'autre, sous ce titre ; les temps modernes, comprend la fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e].

Il serait extraordinaire qu'un ouvrage aussi considérable ne donnât pas lieu à quelques critiques. Les principales à mon avis seraient les suivantes. Il y a quelque illogisme dans le plan de la seconde partie, surtout si l'on se place au point de vue chronologique : Haydn et Mozart viennent après les chapîtres consacrés à la Révolution, à l'Empire et la Restauration ; " Rossini et son temps " s'intercale entre. " Les chefs d'œuvre du théâtre allemand " et " Joseph Haydn ". L'auteur alourdit son texte par certaines publications qui ne me paraissent pas nécessaires : je fais allusion à ces abondantes citations de compte-rendus des premières représentations de *Don Giovanni* et du *Barbier.* Le Choix des exemples musicaux étonne aussi un peu. Pourquoi nous donner le *Ça ira* et la *Carmagnole*, alors que d'autres citations qui seraient plus utiles sont omises ? Certaines opinions propres à l'auteur pourraient être discutées, notamment celles sur Lulli, sur le rôle de la Révolution ; qu'il me soit permis de trouver injuste sa sévérité à l'égard de la *Winterreise* de Schubert, dont certains lieder (*Im Dorfe*, Die *Krähe*, Der *Lindenbaum*) me semblent compter parmi les plus beaux qu'ait écrits ce compositeur. Mais ceci est affaire de sentiment personnel.

Les réserves que je viens de formuler ne diminuent en rien le mérite de M. Combarieu. Son second volume représente un nouvel et grand effort et je suis persuadé qu'il rendra les plus grands services.

G. Rouchès.

LINDNER. — *R. Wagner über Parsifal* (Leipzig, Breitkopf, 1913, in-12[e] de 223 pp.)

Comme les mouches collent au papier sucré, les écriveurs en quête de textes faciles se sont à nouveau fixés sur Parsifal qui, cette fois, si la beauté était accessible à l'industrie, serait détroussé de tout prestige. Dans le flot il se trouve cependant des exceptions. Parmi celles-ci " Richard Wagner über Parsifal " que je signale aux personnes qui croient encore pouvoir discuter, et ignorer, l'unité de l'œuvre du plus immense des poëtes. Sous ce titre, le docteur Edwin Lindner a réuni, écrites ou prononcées par le maître lui-même, des paroles qui semblent aujourd'hui protester du fond de la tombe contre les interprétations saugrenues qui, dissèquant sans pitié, font dépendre le génie d'une circonstance, d'une rencontre, d'une lecture et finissent par l'abaisser au rang des apôtres intéressés de l'absurde. A ce titre le livre du docteur Lindner est du plus grand intérêt. On y prend connaissance, entre autre, des liens aperçus par le poëte créateur, entre Alberich et Klingsor, Tristan et Amfortas, Wotan et Titurel.

H. Fitz-James.

KAPP (Julius). *Richard Wagner et les femmes.* (Perrin in-12 de 288 pp.)

Livre amusant comme un roman, et même comme plusieurs romans. Les événements relatés ici sont déjà familiers à ceux qui auront lu l'autobiographie de Wagner ou sa correspondance avec Mathilde Wesendonk ; mais on nous les présente ici sous un jour tout nouveau, et en rétablissant autant que possible dans leur texte intégral certaines lettres officieusement écourtées. Le maître n'en sortira pas plus grand, au contraire. Et nous apprendrons à juger avec plus d'équité ceux de son entourage, en particulier sa première femme, souvent aux prises avec les cas de conscience les plus angoissants.

V. P.

MISCELLANEA MUSICAE BIO-BIBLIOGRAPHICA, von H. Springer, M. Schneider und W. Wolffheim. Jahrgang 2 Heft 1 und 2 (Lpz. Breitkopf 1913 in-8[0] de 24 pp.)

C'est au Congrès de la Société Internationale à Londres qu'a été décidée cette publication et son titre. Il s'agit ici d'une sorte de bulletin périodique, destiné à tenir les travailleurs au courant des plus récentes découvertes de la musicologie. Nous ne pouvons en effet tout lire, et tout retenir, encore moins tout mettre sur fiche. Le flot des livres et des documents nous submerge et va se perdre dans les bibliothèques, charriant avec lui matériaux de la science de demain. Quelques courageux ont eu l'idée de filtrer ce courant continu et d'en éparer les éléments les plus intéressants, ceux qui sont indispensables à notre édification. Il faut rendre justice à ces vaillants collègues, car ce travail n'a rien de précisement folâtre et ceux qui l'accomplissent ne peuvent y trouver ni profit matériel, ni glorieuse notoriété. C'est une bonne action faite pour l'amour de l'historicité.

Souhaitons que ces *Miscellanées* grossissent de plus en plus et que par une sorte d'entente internationale bien comprise, bien conduite, elles arrivent à former pour nos études un répertoire semblable à celui dont l'abbé Chevalier a doté l'histoire générale. Si le Congrès de Paris en juin prochain pouvait avoir ce résultat — et n'eut-il que celui là — il aurait rendu à la musique un service de premier ordre.

En tout cas les *Miscellanées* devraient être dans toutes les Bibliothèques, comme un instrument de travail indispensable, commode et absolument sûr.

J. E

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI (B^d 2, 3, 4, 5, 6, 7 et une brochure. C. Bosse Regensburg, sept vol. in-12°)

L'unité de l'effort intellectuel — et sa puissance — se traduisent en Allemagne par le penchant que manifestent les savants de tous ordres à se grouper et à publier leurs travaux dans des " collections " dont certaines — scientifiques ou philologiques — sont déjà célèbres. Les musicologues ne pouvaient échapper à cette tendance, et la collection dont nous avons à parler aujourd'hui révèle quelle diversité de points de vue, de directions le peuvent trouver réunis sous l'uniformité d'une même reliure. Ce n'est pas, en effet, une série de biographies bâtis sur le même modèle, mais un ensemble de travaux extrêmement divers, provenant de sources différentes et groupées autour d'un nom : celui du Professeur Seidl.

Il apparait que le Prof. Dr Seidl, musicien philosophe est devenu comme le centre d'un véritable mouvement musicologique : voici un assemblage de 17 articles, constitué en un ouvrage de 275 pages, dont le titre " Musik und Kultur " nous indique assez l'orientation et dont le motif fut une fête en l'honneur de la 50me année de Seidl. Dans nos pays, nous nous contentons, en ces circonstances, de discours pompeux et plus ou moins sincéres. De l'autre côté du Rhin, on adresse au maître, au chef de file — et on fait imprimer — de bons et solides travaux fondés sur sa propre méthode.

A signaler, l'ouvrage de R. Kruse importante contribution à l'histoire de la musique : près de 300 pages sont remplies de la correspondance de *Lortzing* dont la popularité fut très grande en terre Germanique.

Enfin, une réédition d'un intérêt pratique incontestable : " Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavirwerke " de A. B. Marc 1863 (rééd. Schmitz 1913 250 p.) Une quantité de remarques générales sur le style, la manière de B. forme le début de l'ouvrage ; puis les principales œuvres de piano (sonates, variations etc.) sont étudiées une à une avec perspicacité et bon sens au point de vue de l'interprétation. C'est l'œuvre d'un musicien doué de réflexion et de logique, et il n'est pas exagéré de souhaiter qu'une traduction française de cette brochure, ne vienne apporter quelque rigueur et quelque unité aux interprétations désadaptées dont on nous gratifie hélas ! trop souvent sous prétexte de " personnalité " !

N'avais-je pas raison de prétendre que cette collection dénotait un effort très noble, et dont les conséquences surtout, dans le monde musical ne peuvent être qu'en faveur du progrès ?...

A. Machabey.

LIVRES REÇUS.

— COMBARIEU (J.). — *Histoire de la musique*. T. II (A. Colin, 1914 in-4° de 703 pp. fr. 8.)

— RIEMANN (Hugo). — *Dictionnaire de musique*, 2e éd. française entièrement remaniée et augmentée par G. Humbert (Paris, Perrin 1914. in-4° de gr. in-4° de 1144 pp. fr. 30.)

— ANNUARIO DEI MUSICISTI. — (Roma, casa editrice " Musica ". 1913, in-8° de 172 pp. lire 5.)

— VAUZANGES (L. M.). — *L'écriture des musiciens célèbres*. (Alcan 1913, in-12° de 240 pp. Fr. 3.50.)

— WINTHER (Fritz). — *Körperbildung als Kunst und Pflicht*. (München, Delphin-Verlag. 1914 in-8° de 162 pp. Mk.)

— MILLET (Lluis). — *El cant popular religios*. (Barcelona, Orféo Catala, 1913 in-8° de 88 pp.)

— BERGMANS (Paul). — *Les fêtes musicales à l'Exposition universelle de Gand*. (Gand 1913 in-fol. carré de 40 fol.)

— SCHIEDERMAIR (L.). — *Die Briefe W. A. Mozarts*. Bd. I & II (Muenchen G. Muller 1914. 2 vol. in-8°. L'ouvrage aura 5 vol.)

— KAPP (Julius). — *R. Wagner et les femmes*. (Paris, Perrin et Cie, 1914. in-12° de 288 pp. Fr. 3.50.

— WAGNER (Peter). — *Geschichte der Messe*. B. d. I. (Lpz. Breitkopf. 1914 in-8° de 548 pp. Mk. 12.)

— RIEMANN-ESSEN (Ludwig). — *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* von A. STEINHAUSEN. Zweite Auflage (Lpz. Breitkopf. 1913. in-8° de 248 pp. Mk. 5.)

— HOHENEMSER (R.). — *Luigi Cherubini* (Lpz. Breitkopf 1913, in-8° de 562 pp. Mk. 10.)

— GRATIA (L. E.). — *L'Etude du piano*. Préface de Ch.-M. Wilder. (Delagrave 1914, petit in-4° de 232 pp. fr. 3.50.)

— CURZON (H. de). — *Mozart* (F. Alcan, 1913 in-12, fr. 3.50.)

— FAUCONNET (André). — *L'esthétique de Schopenhauer*. (Paris, Alcan. 1914, in-8° de 462 pp. fr. 7.50).

— SELVA (Blanche). — *Quelques mots sur la Sonate*. (Paris, P. Delaplane. 1914. in-12 de 225 pp. fr. 2.)

— [SCHEUERLEER]. — *Eene wooninge in de welcke ghesien worden veelderhande Gheschriften, Boecken...* ('s-Graven-Haghe 1913 in-4° obl.)

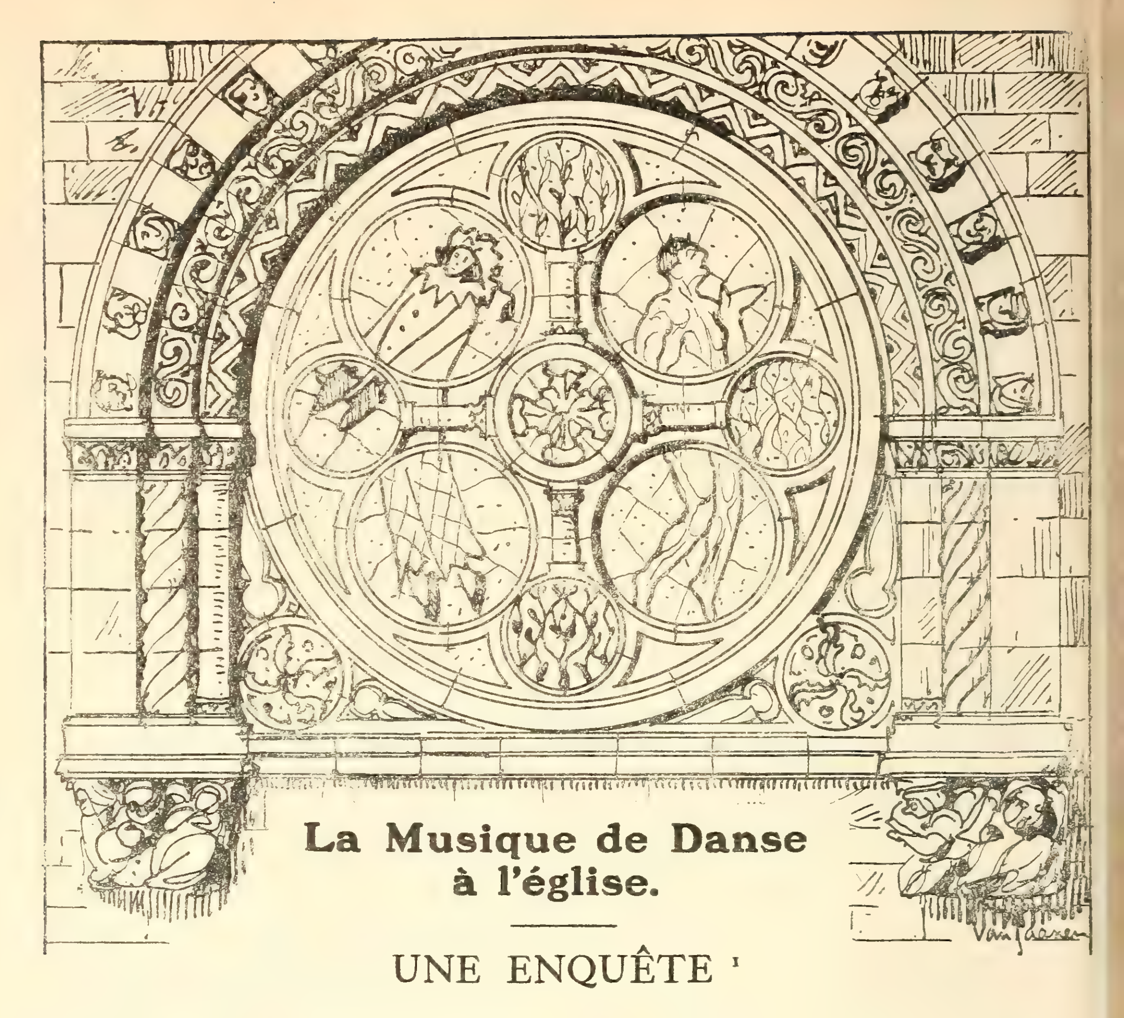
— PRUNIÈRES (Henry). *L'Opéra italien en France avant Lulli*. (H. Champion 1913. in-4° de 434+32 pp.)

— PRUNIÈRES. — *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. (H. Laurens, 1914 in-4° de 284 pp. fr. 6)

— KURTH (Ernest). — *Die Voraussetzungen der Theoretischen Harmonik*. (Bern, Akademische Buchhandlung Drechsel, 1813 in-8° de 148 pp. fr. 5)

— PARIGI (Luigi). — *La nouvelle critique musicale Italienne*. (Florence Extrait de la *Revue France-Italie*)

— ERGO (Emil). — *Uber R. Wagner's Harmonik und Melodik*. (Lpz. Breitkopf, 1914 in-8° de 156 pp.)



La Musique de Danse à l'église.

UNE ENQUÊTE [1]

M...... le 17 février 1914.

Monsieur le Directeur,

Je ne me trompais pas en m'adressant à S. I. M. et à ses lecteurs pour éclairer ma religion en matière de musique religieuse. J'ai reçu par votre entremise, et jusqu'à ce jour, exactement 92 réponses à l'Enquête annoncée dans votre Numéro du 1er février. C'est plus qu'il ne m'en fallait pour me fixer, et voici le résultat concluant de ce petit referendum.

Mettons d'abord à part un certain nombre de lettres qui s'égarent loin de la question, ou, dont le ton badin ne saurait tenir lieu d'une solide argumentation.

[1] Voir S. I. M. du 1er février.

Il reste un dossier, encore volumineux, que je diviserai en trois :

1°) Ceux qui se déclarent.

2°) Ceux qui se réservent.

3°) Ceux qui se récusent.

La troisième catégorie, est, je me hâte de le dire, la moins nombreuse; elle comprend cependant des noms illustres. M. Ch.-M. Widor écrit :

Veuillez m'excuser, un gros travail m'empêche de lire, et par conséquent de prendre parti dans des questions politiques, artistiques, scientifiques ou historiques dont j'ignore les raisons. WIDOR.

M. Gigout de même :

J'aurais volontiers répondu à votre enquête ; mais, à cette époque de l'année, j'ai à peine le temps de dormir...

M. Bédouin, de N. D. de Lorette :

a le plus grand désir de voir exécuter dans les églises de la bonne et religieuse musique, mais ici, ne peut ni louer, ni blâmer, surtout par quelques mots d'écrit.

La liste des affirmatifs est, au contraire, la plus longue. Citons parmi ces audacieux.

“ Le morceau que vous voulez bien me communiquer, ne convient nullement à l'église parce qu'il n'exprime aucun des sentiments que l'église cherche à développer. Le rythme de l'accompagnement, bien connu dans les Casinos, ne laisse aucun doute sur son caractère chorégraphique. Mais, si on détruit le rythme et si on chante lentement les 24 premières notes de ce morceau, on obtient un Stabat Mater fort présentable. Au temps où le culte chrétien fut organisé, dans les temples transformés en églises, les traditions des hymnes grecs existaient encore, et les créateurs du plain-chant...

Mais je m'arrête, je craindrais d'irriter dans sa tombe mon excellent et regretté ami Bourgault-Ducourdray qui ne partageait pas mes idées à ce sujet et qui aurait anathématisé S[t] Ambroise lui-même, s'il l'avait cru coupable de faire ce qu'il a fait avec raison très probablement. ” LAURENT DE RILLÉ.

“ Il ne faut pas être grand clerc pour voir que le morceau en question ne convient nullement à l'Eglise.

Pourquoi ? Mais parce que le genre... disons aimable, gracieusement, légèrement mondain de sa mélodie, parce que son rythme balancé de danse sont en désaccord absolu avec le caractère liturgique des offices sacrés, et avec le plain-chant qui lui sert d'encadrement.

Il y aurait encore bien d'autres raisons à donner, mais celle-ci ne suffit-elle pas pour proscrire une telle musique de l'église ? ” THÉODORE. DUBOIS.

" Le morceau en question doit être mis à part du répertoire de l'organiste vraiment digne de ce nom et conscient de ses devoirs d'artiste religieux :

Parce que :

1°) La musique religieuse doit être grave, sinon sévère et nous donner des émotions pieuses, non des sensations. Or, je ne crois pas que la mélodie citée pénètre jusqu'à l'âme des fidèles et les incite à la prière.

2°) De plus, le morceau est fort mal écrit pour l'instrument : si les batteries de la main gauche sont excellentes pour une fanfare ou un orgue de Barbarie, en revanche, elles font le plus mauvais effet sur l'orgue. Le style lié et l'écriture contrapuntique conviennent seuls à l'orgue et permettent de tirer le meilleur parti du roi des instruments."

Eug. Lesierre,
Ex-Organiste de St Jean-St François à Paris,
Organiste et professeur à Roanne.

" Il n'y a aucun doute : le rythme à la mazurka de la mélodie que vous citez, rythme souligné par l'accompagnement, suffit à exclure ce morceau du répertoire d'église.

Ainsi, d'ailleurs, en décident les règlement pontificaux :

" Le jeu de l'orgue ne devra pas seulement être combiné selon la nature de l'instrument, mais il devra participer à toutes les qualités que doit avoir la vraie musique sacrée... La musique sacrée doit être sainte et exclure toute chose profane ".

William Gousseau
Maître de Chapelle de St-Nicolas-du-Chardonnet
Professeur au Petit Séminaire.

" La devise d'un organiste est, me semble-t-il, de :

1° Jouer de la bonne musique.

2° De la musique vraiment écrite pour orgue.

3° De la musique d'orgue ayant un caractère religieux.

Or le morceau incriminé ne répond aucunement à ces trois conditions et l'approbation d'un membre du clergé n'est, hélas, qu'une preuve de plus que la musiquette fera toujours les délices des estimables personnes qui n'entendent point le langage musical. Par une étrange anomalie, d'ailleurs, les ecclésiastiques ont un goût prononcé pour la musique d'église gaie... et surtout mauvaise ".

A. Cellier.
Organiste du Temple de l'Etoile, et de la Société Bach.

* * *

Mais, pour beaucoup, la question posée est une question de goût, et par conséquent, impossible à résoudre par l'absolu d'une affirmation.

" La musique d'église possède un répertoire plus riche que toute autre. Il n'y a qu'à se baisser pour en prendre... je ne vois donc aucune raison valable

pour qu'on emprunte au répertoire des Casinos, comme vous le faites très justement remarquer. Maintenant, se trouve-t-on peut-être en présence d'un goût particulier pour la mauvaise musique ? Dans quel cas on ne peut que s'incliner, car je ne vois pas comment, ni de quel droit, on pourrait intervenir ? "

Claude Debussy.

" Autant qu'on en peut juger par les courts fragments proposés, le morceau incriminé apparaît surtout un peu insignifiant et pauvre d'inspiration ; joué dans un mouvement suffisamment modéré, et avec goût, il n'est pas délibérément irréligieux.

Le plus ou moins de religiosité d'un morceau dépend beaucoup du style qu'on apporte à son exécution et de l'usage qu'on en fait. Ainsi il y a, même dans " l'Organiste " de Franck — dont on n'a guère contesté la valeur — des petits morceaux, d'ailleurs très jolis, qui deviendraient peu acceptable, à l'église s'ils étaient joués trop vite. Tel morceau, supportable à la sortie, devient une inconvenance à l'Elevation. Certaines fêtes — le temps de Noël principalement — s'accommodent d'airs naïfs, guillerets, populaires qui constitueraient un véritable contre-sens aux autres temps de l'année liturgique.

Cet incident me conduit à constater la navrante indigence du répertoire de musique d'orgue, j'entends de celui qui est à la portée des organistes ordinaires. La musique facile — et c'est justement celle-là qui est le plus nécessaires — et presque fatalement dépourvue de musicalité, d'intérêt, de bon goût. Les louables tentatives pour combler cette lacune n'ont pas encore donné de résultats décisifs ; dans la plupart des recueils, les perles sont rarissimes en un énorme amas de fadeurs : *rari nantes...* "

Henri Schmitt

" La question que vous posez peut paraître assez délicate ; on ne saurait évidemment exiger que toutes les pièces d'orgue exécutées à l'église soient construites sur des thèmes liturgiques ; cela pourrait satisfaire les idéalistes intransigeants, mais pratiquement cette idée serait peu réalisable.

Par contre, on peut et on doit exiger que toute pièce entendue à l'église n'y soit pas déplacée, qu'elle ait au moins une belle tenue artistique et qu'elle soit conforme au style approprié à l'orgue, à sa nature, à sa destination.

Or, la pièce que vous signalez n'est nullement à sa place à l'église ; elle est d'abord d'un goût très contestable, d'une valeur musicale inférieure et d'une écriture pianistique qui ne convient nullement à l'orgue. (Ceci dit, sans vouloir porter atteinte à l'auteur de ladite pièce qui fut cependant un excellent musicien ; cet offertoire constitue, de sa part, une erreur sur laquelle il vaut mieux ne pas trop insister).

J'ai assez souvent entendu à Paris et en province des morceaux d'orgue choisis sans discernement, sans goût et sans tact, pour être heureux de protester une fois de plus contre la mauvaise musique que, parfois encore, on joue dans les églises. "

Charles Quef
organiste de la Trinité

" Il est difficile de répondre nettement aux trois questions qui pose votre aimable correspondant.

Le morceau incriminé date de 20 ans — et a dû être souvent exécuté à l'église d'ailleurs. Il est, du reste, de valeur très-moyenne, et n'a pas dû révolutionner l'art — à son apparition !

Il faut se rappeler qu'un organiste n'a pas toujours un auditoire très avancé au point de vue musical — et il y a fort à parler que sur cent auditeurs qui ont entendu ce morceau, 60 y ont éprouvé un certain plaisir — une certaine émotion même — ; 30 ne l'ont pas écouté par *crainte des distractions* que cela pouvait leur donner — ; et 10 l'ont peut-être discuté...

C'est toujours le difficile problème à résoudre. L'église n'est point une salle de concert — il y faut faire un musique adéquate à l'objet qu'on se propose : émouvoir les fidèles. A ce point de vue, je jouerais en Allemagne d'autres pièces que celles que je choisirais pour l'Italie ou pour l'Espagne. En effet, un auditoire allemand pourra être séduit par un programme, qui laissera des Espagnols ou des Italiens complètement froids sinon hostiles.

Vous le voyez on pourrait développer cette pensée...

L'organiste doit donc se prêter un peu aux nécessités du service qu'il a accepté de faire. Dans quelle mesure ? Il doit se faire un peu éducateur... élever peu à peu, par l'accoutumance aux belles œuvres l'esprit de ses auditeurs, — et quand il a le bonheur de trouver dans son auditoire des esprits distingués, comme me paraît être celui du correspondant de la revue faire pour le satisfaire le plus possible.

A part cela, le morceau incriminé ne mérite ni tant d'honneur ni tant de dédain.

Ce n'est pas une danse, bien qu'en changeant le mouvement on puisse en faire une mazurka — mais s'est affaire à l'organiste de ne pas faire cette plaisanterie !...

Je voudrais avoir le temps de m'étendre un peu plus sur le sujet qui nous tient tous au cœur... Mais je dois me borner et ajourner cette causerie qui me séduirait par ailleurs. "

H. Dallier.
organiste de St Eustache.

" Le goût esthétique, ce sentiment spontané qui, prévenant toute réflexion, permet de discerner les beautés et les défauts dans les ouvrages d'esprit et les productions artistiques, reste une qualité naturelle des plus rares qui n'appartient qu'à un petit nombre d'élus. C'est donc l'absence de cette qualité qui entraîne tant de personnes, fort bien intentionnées d'ailleurs, à commettre des erreurs ouverte dans le genre de celle qui fait l'objet de l'enquête dirigée par la S. I. M.

Car, je suis persuadé que l'auteur ingénu de l'Offertoire-Mazurka, dont la religiosité est contestée par le " Fidèle Abonné " s'est imaginé, de bonne foi, que la petite " misère musicale " qu'il a écrite (en souvenir, peut être, du Saint Roi-

David dansant devant l'Arche) traduisait une idée supérieure, dédiée à la divinité de son choix. De même, on doit supposer que l'organiste qui, sans y être contraint, a pris soin de répandre cette pauvre musique, ainsi que la foule des fidèles qui l'ont entendue sans protester — sauf le " Fidèle Abonné " — ont cru communier dans une belle pensée artistique et religieuse.

Alors ?... Hélas !... Le goût !...

A l'appui de cette opinion, et parmi d'autres exemples que je pourrais citer, voici une anecdote édifiante :

Au cours d'une pérégrination estivale, j'entrai, par un beau dimanche, dans une de nos plus splendides cathédrales. Et, sur le seuil, je restai un instant...... stupéfait d'entendre résonner sous les voûtes majestueuses du vieux temple gothique un affreux " pas redoublé " dont la vulgarité s'aggravait d'une pédale tonitruante de l'orgue marquant les temps forts d'un inlassable va-et-vient de la tonique à la dominante. Je m'acheminai vers le " chœur " pour pouvoir contempler de près l'homme de mauvais goût qui se permettait cette facétie déplacée. Et je vis, à l'orgue, un brave ecclésiastique qui s'épongeait le front, comme après un rude labeur, en exhibant la bonne figure réjouie d'un homme qui vient d'accomplir un haut fait et qui en éprouve une vive satisfaction.

Alors ?... Hélas ! Hélas !... Le Goût !... "

AUGUSTE CHAPUIS,
Professeur au Conservatoire, Inspecteur Principal
de l'Enseignement du Chant.

" Ce morceau convient-il à l'église ? NON.

Pourquoi ? " Musique de ballet ", ou, si l'on aime mieux, style de divertissement symphonique.

On m'objectera qu'en telle et telle œuvre de Franck ou de Widor on trouve maints passages analogues aux exemples cités. Mais c'est en des pièces que ces maîtres *n'ont pas écrit pour l'église, mais pour le concert.* En tout, il faut de la discrétion : et ce n'est pas parce qu'un grand prélude et fugue est signé J.-S. Bach, qu'il doit être exécuté pendant le service liturgique.

Que mes confrères organistes veuillent bien consentir à moins faire ressortir leur virtuosité, mais à faire preuve de goût religieux, et l'on n'aura plus à se scandaliser de " la musique de danse à l'église. "

A. GASTOUÉ.
Consulteur de la Commission
pontificale pour le Chant Grégorien.

" J'estime que *le cas particulier* touché par ces questions ne peut être *utilement* traité, qu'autant que les questions *générales* qu'elles soulèvent immédiatement *seraient fixées, si toutefois elles peuvent l'être...*

Personnellement, je ne jouerais pas les fragments cités, à l'Eglise, mais je me hâte d'ajouter, que faisant abstraction de préférences personnelles (probablement

participées par la grosse majorité des professionnels de ma génération et de mon milieu) je considère que l'on ne peut sans imprudence, *en tirer aucune conclusion pratique ni lancer aucun anathème contre les musiciens ou auditeurs d'un avis opposé*, tant que, *pour forcer leur goût ou leur choix* dans le sens de nos préférences, nous ne serons pas en mesure de répondre MINUTIEUSEMENT, et avec une AUTORITÉ et une LOGIQUE INCONTESTABLES aux trois questions suivantes qu'ils seraient en droit de nous poser, et qui ne sont pas solutionnées à l'heure actuelle :

1° Quelle est la musique d'orgue qui convient à l'Eglise ?

2° Pourquoi convient elle ? comment la reconnait-on ?

3° A quel moment, et pour quelles raisons, (*techniques et autres*) une œuvre de musique d'orgue *commence-t-elle ou cesse-t-elle* d'être admissible à l'Eglise ?

Voilà semble-t-il une base d'enquête (ou congrès) *nécessaire*, pour amener la solution particulière de l'incident soulevé. Tout à votre disposition le cas échéant. "

M. LIBERT,
1er Prix d'orgue du Conservatoire org. de l'orgue
de la Basilique St Denis.

Le Caire 29 Janvier 1914.

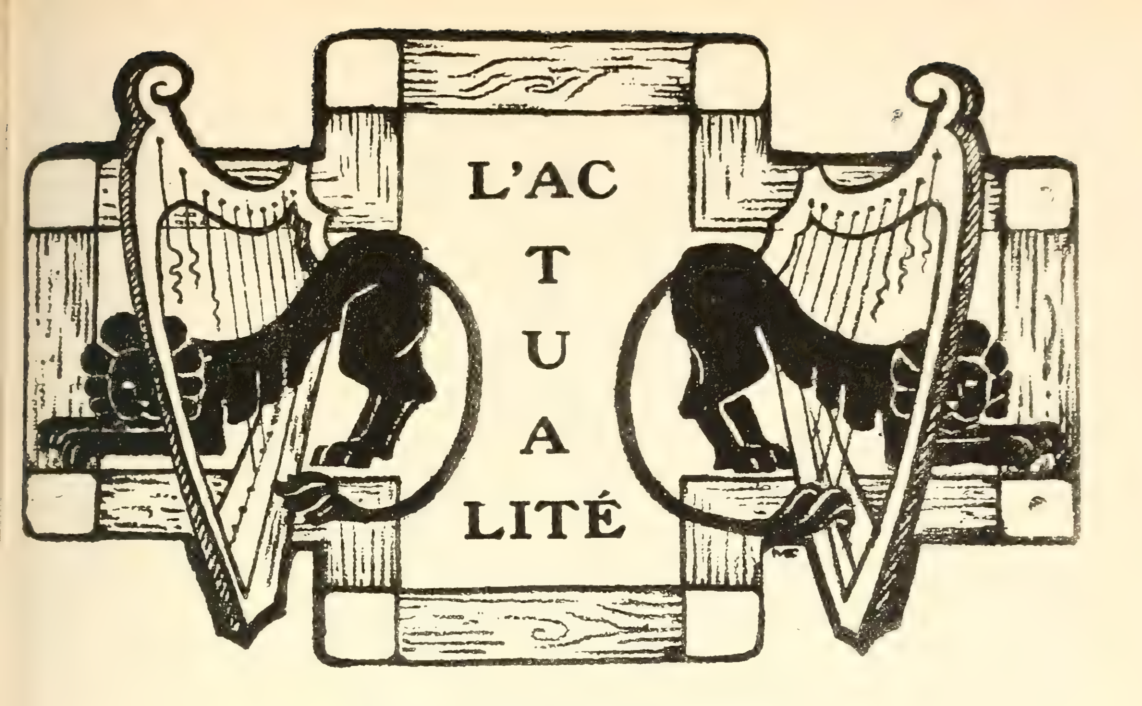
" Certes, la question est délicate et si délicate même que je n'entreprendrai pas de la résoudre. Quelle musique est religieuse, quelle ne l'est pas ? bien malin qui pourra le dire. Les madrigaux de Palestrina, avec paroles latines, paraîtraient à tout le monde excellents pour l'Eglise, l'offertoire cité semblerait, dit-on, un air de ballet ; mais la procession est-elle autre chose qu'une danse sacrée, ou tout au moins son dérivé ? Les toccatas, la plupart des Fugues même de Sébastien Bach non rien de religieux et pourtant on croit bien faire en les introduisant dans l'Office. Certains peuples ont la dévotion gaie ; en Andalousie, j'ai entendu à Noël une Messe en style de Cachucha avec castagnettes et tambours de basque, et c'était pour ces braves gens de la musique religieuse au premier chef. Sa Sainteté le Pape ne voudrait pas que l'on chante à l'Eglise autre chose que du Plain-chant ; mais j'ai de fortes raisons de croire que le Plain-chant tel que nous le chantons ne ressemble en rien à celui qu'on entendait dans les Eglises au temps de Grégoire-le-Grand, et que, ce que nous exécutons gravement et pésamment, était alors des fioritures dans le goût oriental....

Des prêtres, des âmes pieuses, qui n'entendent de musique ailleurs qu'à l'Eglise, aiment à y entendre parfois des choses gaies. C'est à leur intention que le fameux Père Lambillotte, de joyeuse mémoire, écrivait des choses qu'il croyait sans doute très religieuses. Leur tort n'était pas d'être gaies, mais de manquer de beauté et de style, et elles en manquaient grandement.

A tout prendre, je me récuse et me déclare incapable de dire ce qui convient ou non à l'Eglise. Cela peut dépendre de l'époque, de la nationalité, de l'éducation, du tempérament, et je ne crois pas qu'il y ait en cela rien d'absolu.

C. SAINT-SAENS.

(A suivre).



Les Théâtres

PHILOTIS — LA MARCHANDE D'ALLUMETTES — CLÉOPATRE

Les futurs historiens du Ballet au XXme siècle connaîtront de bien douces joies. Leur travail sera agréable parcequ'il s'exercera sur une matière variée et particulièrement favorable aux élégantes considérations spéculatives. Ils se trouveront, en effet, en présence d'un genre en pleine transformation, en pleine crise de croissance ; ils pourront noter les phases d'une de ces évolutions aux étapes bien caractérisées, comme les aiment les musicologues ; ils pourront dessiner, comme sur une carte fluviale, les sinuosités d'un grand courant grossi par des affluents successifs dont ils détermineront le cours et la source.

Ils verront comment la chorégraphie classique française, exilée de chez nous pendant le siècle dernier, nous revint intacte de Russie où de charmantes vestales l'avaient conservée dans de la glace ; ils sauront pourquoi le divertissement d'opéra, tombé en défaveur, céda la place à l'acte dansé, pourquoi le scenario anecdotique, après avoir connu le succès et s'être annexé des partitions inattendues, fut peu à peu abandonné par les amateurs de chorégraphie pure ; ils noteront l'entrée de la musique la plus librement symphonique et polyrythmique dans un domaine réservé jusqu'alors aux compositions à forme fixe soumises à des conventions métriques minutieusement préétablies et il comprendront pourquoi les compositeurs de ballet apprirent à s'exprimer en " prose plastique " après s'être si longtemps contentés des bouts-rimés. Belle succession de chapitres à établir de *Sylvia* au *Sacre du Printemps*

Dans quelle catégorie rangeront-ils **Philotis**, *danseuse de Corinthe*, l'ouvrage de Gabriel Bernard et Philippe Gaubert que vient de monter l'Opéra... voilà ce que je ne me charge pas de prédire. Cette aimable composition chorégraphique unit, en effet, les éléments les plus divers dans une synthèse un peu arbitraire. L'auteur du scenario, en nous contant l'aventure

de la riche danseuse, éprise d'un pauvre musicien et déployant toutes ses séductions pour lui faire oublier l'humble compagne qu'il s'était choisie, a sacrifié au genre anecdotique mais avec une sorte de souriant scepticisme : on sent fort bien que ce fait-divers passionnel n'est qu'un ingénieux prétexte, choisi par un lettré averti, pour nous promener dans une contrée et une époque pittoresques, nous placer en face de décors poétiques et relier entre elle des danses sentimentales ou orgiaques, des processions, des cérémonies religieuses, des apparitions célestes et des scènes de caractère. Mais — et c'est par là que cet ouvrage se rattache aux tendances les plus caractéristiques de la danse moderne — l'action n'est pas prise très au sérieux, la pantomime est réduite à sa plus simple et surtout à sa plus courte expression et le " dieu de la machine " interrompt le petit conte, à l'heure opportune, avec la plus tranquille bonhomie. Le musicien, tout en cernant d'un trait net les contours mélodiques de sa partition fortement rythmée a donné à son texte une tenue harmonique et orchestrale très différente de celle que réclament les vénérables habitués du foyer de la danse. La chorégraphie, elle-même, un peu inspirée des créations de Fokine, s'est renouvelée assez heureusement dans certains ensembles et les recherches de costumes indiquent d'excellentes intentions. Mais tout cela demeure bien entendu, du progrès théorique car, pratiquement, ces efforts individuels demeurent inefficaces dans cette extraordinaire atmosphère de l'Opéra où tout s'estompe, se décolore et se dissout, où les réalisations les plus opposée sont toujours un air de famille et où la plus modeste des ballerines a la fierté d'afficher une noble indépendance rythmique, seule conforme à la dignité d'une future électrice républicaine sur la scène nationale d'une démocratie.

***

La nouvelle direction de l'Opéra-Comique a fait de demi-débuts avec un ouvrage accepté — et peut-être commandé — par la direction précédente. Pendant de longs mois, grâce à la liasse de bulletins de réception signés Albert Carré qu'ils ont trouvée sur leur table, les nouveaux directeurs n'auront pas à exercer leur sens critique et n'auront qu'à détacher périodiquement les coupons de ces obligations à lots dont leur prévoyant prédécesseur les a enrichis. Ce n'est que dans la mise en scène qu'ils pourront faire acte de personnalité. Hâtons nous de dire que, sous ce rapport, M. Gheusi a donné dans la **Marchande d'allumettes** les preuves du goût le plus éclairé et de l'adresse technique la plus rassurante et s'est tiré remarquablement d'une épreuve dangereuse.

Créer une atmosphère de féerie avec le décor et les accessoires de l'existence quotidienne, transformer en poétiques entités un marchand de marrons, un rôtisseur et un papetier, sangler dans un uniforme d'azur un lieutenant de vaisseau pour transformer en galère de rêve le contre-torpilleur qui l'amena chez une bonne tante instruite en Ecosse des devoirs de l'hospitalité, avoir sans cesse à lutter contre des souvenirs ironiques d'opérette ou de vaudeville, lampes clignotantes des *Travaux d'Hercule* ou présentation des nièces du *Billet de logement*... voila vraiment ce qui s'appelle jouer la difficulté. Il faut souligner toute la portée d'un début effectué dans de telles conditions et en tirer les plus heureux pronostics pour l'avenir.

Les auteurs ont eu, me dit-on, quelques petits mécomptes avec le public de la générale mais ont montré une touchante docilité à suivre les conseils d'une critique résolument bienveillante et amicale, en renonçant à certaines gentillesses de langage trop conscieusement lestées de musique pour prendre leur essor avec la légèreté désirable. Violemment distendu pour fournir un livret en trois actes, le charmant conte d'Andersen a beaucoup souffert de cet écartèlement douloureux. Il a, de plus, subi la triple épreuve d'une matérialisation indiscrète,

d'une traduction littéraire trop précieuse et d'une interprétation musicale qui ne l'était pas assez. Avec ses dons ingénus, la nonchalance de sa technique, ses robustes italianismes mélodiques, sa facilité rarement contrôlée et son métier orchestral rudimentaire M. Tiarko Richepin n'était pas le musicien de la situation. Il n'a pas suivi dans ses détails le jeu subtil — le tendre et suranné jeu de " grâces " — qui passionnait une poétesse et son fils, les grisait dans une vive émulation, leur inspirait mille enfantillages et s'achevait dans le fol enivrement d'un échange de répliques ailées, dans l'ardeur joyeuse d'un duel rieur pour lequel on a décroché sournoisement les armes de papa, le calembour démoucheté, la rime de six onces qui vous fait voir trente-six chandelles et les grands sacs de *concetti* où l'on puise à pleines mains pour aveugler l'adversaire d'une poignée d'étoiles !...

Certes, ce jeune musicien est un habile homme : il a su approvisionner largement de fines notes aiguës sa principale interprète qui en fait une consommation immodérée, il a trouvé, pour accompagner les toiles de Jusseaume, quelques mélanges sonores dont la température descend sensiblement au dessous de zéro, mais il n'a pas la tournure d'esprit de ses compagnons de jeu. Il s'amuse tout seul à sa façon.

Au fond, le public est toujours sévère pour ceux qui n'enfantent pas dans la douleur. Les trois auteurs de ce conte lyrique ont souvent étalé une impertinente joie de vivre qui indisposa les esprits chagrins : leurs travaux feront toujours un peu figure de récréations d'amateurs. Ces enfants gâtés ont voulu faire joujou avec un grand théâtre subventionné : ils s'y divertissent de tout leur cœur et ne se préoccupent pas des semonces des raisonneurs. Qui sait, même, si, en frottant négligemment leurs allumettes sous notre nez, ils ne recherchent pas tout simplement la malicieuse satisfaction de nous faire éternuer ?...

* * *

Cependant l'ouverture d'une succession nous appelait d'urgence, à Monte-Carlo. Ces cérémonies ne sont pas toujours réjouissantes. Il faut se méfier des testaments artistiques et il est terriblement dangereux de porter les " chants du cygne " chez un éditeur. Ces confidences posthumes nous ont si souvent déçus que nous n'apprenons jamais sans appréhension notre envoi en possession des legs musicaux dont nous gratifia la libéralité d'un *de cujus*. C'est donc avec plus de déférence que d'enthousiasme que l'on prit place dans la salle de l'Opéra monégasque où l'exécuteur testamentaire Raoul Gunsbourg nous avait réunis pour nous faire entendre les dernières volontés de l'auteur de *Manon*.

Et ce fut une stupeur. Après *Don Quichotte*, après *Thérèse*, après *Panurge*, après *Roma*, les admirateurs les plus optimistes de Massenet ne pouvaient espérer cette **Cléopâtre**. Je dirai plus : aucune de ses œuvres précédentes — et je pense aux plus glorieuses ! — ne nous donnait le droit d'imaginer qu'avant de mourir un artiste gâté par le succès aurait l'inconcevable héroïsme de renoncer à ses plus séduisants défauts, à ses plus irrésistibles faiblesses pour écrire un ouvrage aussi châtié, aussi ferme dans sa pensée que dans son expression et aussi éloigné de toute concession au goût de sa clientèle fervente.

Nous avons retrouvé le Massenet d'autrefois, celui des *Suites* d'orchestre où tout était mis en valeur avec une élégance et une précision inimitables, celui qui fut quelque temps le frère aîné de Debussy, celui qui se penchait sur la partition commencée de l'*Enfant Prodigue* et tournait doucement les pages de la *Damoiselle Elue*, celui qui défendit courageusement le goût français le plus distingué avant de se laisser dominer par une production trop absorbante et des succès qui lui enlevèrent toute faculté critique.

La collaboration d'un jeune poète a déterminé ce renouveau d'arrière-saison et fait

s'épanouir au jardin du musicien, la belle rose d'automne qu'est *Cléopâtre*. Louis Payen a offert à l'auteur d'*Ariane* un sujet pittoresque, sobrement délimité, dépouillé de tout ornement inutile, traité avec une volontaire simplicité et adroitement disposé pour la scène. La variété des atmosphères successives où sont placés les héros du drame est très heureuse ; entraîné par son décor mouvant, le compositeur ne cède plus à la tentation de s'attarder à de longues effusions sentimentales et de s'oublier paresseusement dans une oasis mélodique : il faut avancer, il faut poursuivre le beau voyage. Trop souvent, les compagnons de route de Massenet, n'osant pas donner le signal du départ, compromirent ses plus belles excursions au pays du rêve par ces haltes inopportunes. La jeunesse impatiente de l'auteur de *Cléopâtre*, devait servir utilement, dans la circonstance, la gloire de son musicien.

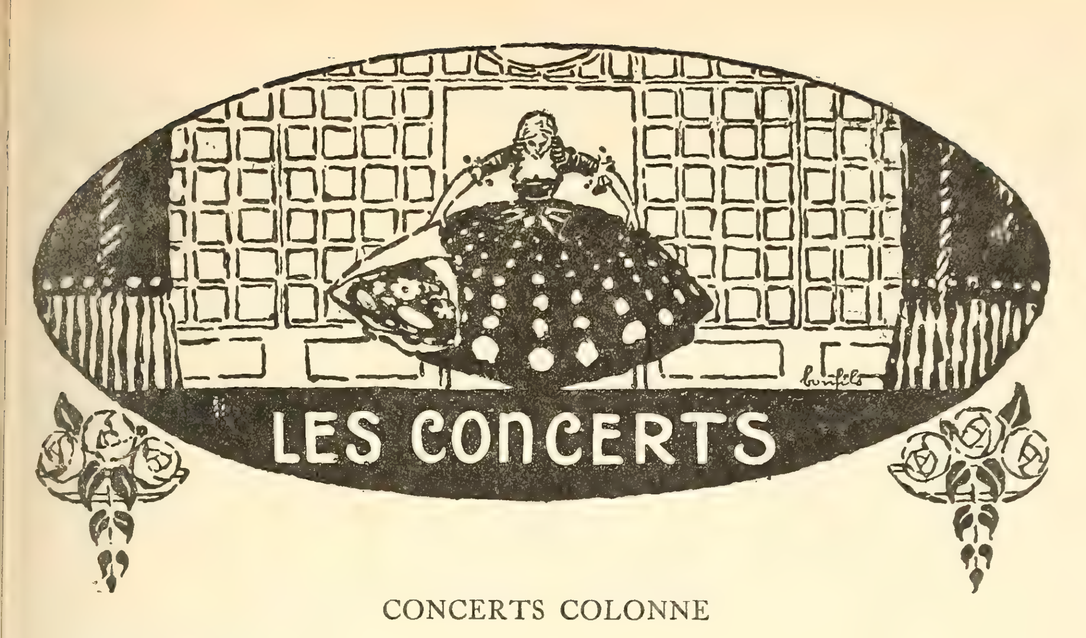
Ne croyez pas d'ailleurs, que Massenet ait été paralysé dans l'expression de sa tendresse par un librettiste épris de rapidité, à la façon vériste : l'action n'est pas précipitée, elle s'effeuille avec assez de douceur pour laisser au chantre de l'éternel féminin le loisir de broder une variation de plus sur le thème qui fut toujours si favorable à sa virtuosité. Le parfum mélodique de la lettre d'amour que respire Marc-Antoine est singulièrement subtil et il faut signaler le rare mérite des deux dialogues passionnés qui mettent Cléopâtre en présence de ses deux amants, dialogues si différents d'accent, si habilement renouvelés qu'ils permettent à l'auditeur de saisir les moindres nuances de la sensibilité d'une femme s'arrachant des bras d'un amant-esclave pour se jeter dans ceux d'un amant-roi. Jamais Massenet n'avait fait d'incursion aussi hardie dans le domaine de la psychologie.

Pour tout le reste, une heureuse invention pittoresque, l'emploi des timbres rares et des rythmes imprévus, une mise au point orchestrale minutieuse et un sens toujours averti des oppositions font de cette partition une belle contribution musicale à l'histoire du théâtre lyrique de notre temps.

Comme il est de tradition dans le théatre du monde où se pratique le plus souriant mépris des contingences, et où la notion de l'impossibilité est inconnue, la présentation de l'œuvre par Raoul Gunsbourg, moderne Klingsor, est magnifique et son interprétation est fastueuse. Maguenat, qui a trouvé enfin une rôle à sa taille, a obtenu un succès considérable de chanteur et de tragédien ; Rousselière a accepté, avec la meilleure grâce du monde, de faire un sort enviable à un personnage relativement modeste et Mlle Lilian Grenville a dessiné une silhouette de vierge romaine d'une délicieuse poésie. Mais il faut dire l'exceptionnelle valeur de la créatrice du rôle de Cléopâtre. Mme Koussnetzof a incarné la voluptueuse reine d'Egypte avec un art inoubliable. Sa voix splendide et facile, sa beauté triomphante, libéralement offerte à une salle enivrée, son talent de tragédienne, de mime et de danseuse lui ont permis de marquer le personnage d'une empreinte qu'il sera bien dangereux de vouloir effacer.

On n'ignore pas les incidents qu'a soulevés le choix de cette inégalable artiste et quels obstacles juridiques se sont dressés devant le directeur assez audacieux pour vouloir nous offrir une Cléopâtre capable de nous donner à tous l'âme de Spakos. Il ne nous appartient pas de discuter la légitimité des prétentions de sa rivale mais l'issue du procès engagé ne pourrait être douteuse si les juges avaient le droit de siéger dans une loge de face et de rendre leur arret à l'issue d'une représentation de Cléopâtre. Quel barbare pourrait condamner la troublante petite-fille de Phryné qui a précisément revêtu, pour la circonstance, le costume le plus propre à émouvoir un Aréopage ?...

Emile Vuillermoz.



CONCERTS COLONNE

Pour la musique.

Dans ce dernier mois un événement assez considérable s'est accompli très simplement : nous avons une Société chorale professionnelle. Evidemment ça n'a l'air de rien, parce que l'on suppose qu'à Paris, ville d'associations, de syndicats, elle devait nécessairement exister. Il n'en était rien. Nous nous contentions jusqu'ici d'en constater l'existence... à l'étranger.

Des voyageurs racontaient les grands festivals anglais, où trois cents voix respectueuses et convaincues chantent la gloire de Haendel, de Mendelssohn, et de Sir Elgar.

Ils parlaient aussi, — nous en pleurions d'attendrissement — de petits villages perdus au fond de la Thuringe, où le souci de boire la bière nationale, le Dimanche, s'accompagne du besoin de chanter les chorals de Bach. On ne manquait pas de nous faire remarquer gentîment que " nous n'en avions pas en France ". Quant à Paris, les cafés-concerts lui suffisaient. C'est avec de pareilles aménités que l'on juge notre capacité musicale. Nous avons fait les pires avances ; accueilli des tentatives d'art, où l'art passait de vilains moments, — les spectateurs aussi. — On nous a imposé des mobiliers funèbres, des chaises où l'on ne peut s'asseoir que de trois-quarts ; ça n'a servi à rien, bien au contraire, pour tourner la question on nous a reproché de redouter l'ennui à l'égal d'une épidémie.

Pourtant nous avons essayé, nous avons fait venir les professeurs d'ennui les plus célèbres.

Peut-être est-il difficile de ne pas confondre le genre " ennuyeux " avec le genre sérieux ? C'est éminemment une question de goût, ce goût qu'il ne faut jamais discuter, paraît-il ? Ne serait-ce pas plutôt qu'on ose rarement avoir le courage de maintenir son goût au-dessus des discussions ?

Les mille petites coutumes auxquelles obéit une époque s'appliquent à tout le monde, et c'est arbitraire, car elles ne servent, le plus souvent, qu'à un seul. Qu'on nous permette d'illustrer cette assertion par un exemple un peu trivial : Un homme a une grosse tête, il trouve, après de longues méditations devant la glace de son chapelier, une forme de chapeau qui lui semble diminuer sa tête, il l'adopte et c'est bien naturel; ce qui l'est moins, c'est qu'aussitôt on voit des gens, qui ne sont pas tous idiots, porter des chapeaux qui les rendent ridicules.

On nous dira qu'il n'y a là qu'une affaire de mode et non de goût ? Ce n'est pas tout à fait vrai, la mode et le goût sont étroitement unis, — du moins ils le devraient. — Et si l'on consent à être ridicule dans le choix d'un chapeau, il y a de bonnes raisons pour être sûr que ce ridicule s'étendra à tout ce qui se rapporte au goût, y compris celui de la musique, le plus délicat qui soit à délimiter.

Le chapitre " Des Rapports du Chapeau avec la Musique " a été oublié par Carlyle dans *Sartor Resartis*, — ce bréviaire cruel de l'humour, — il mériterait d'être écrit, car ces " rapports " sont évidents et certains. Le chapeau d'un amateur de " symphonies " n'est pas le même que celui d'un amateur de " la Damnation de Faust. " Et ce petit feutre mou qu'on roule en boule, toujours prêt pour la bataille, ne peut partager les opinions du " tube " lustré comme une peau de nègre. Ce dernier commande à son propriétaire une respectabilité qui gêne l'enthousiasme, tandis que le petit feutre mou a les mains libres, il peut même se jeter à la tête de l'orchestre comme dernière manifestation.

Pour revenir à l'*Association chorale professionnelle*, elle a, malgré sa récente formation, exécuté de très belles choses, presque toutes en première audition. C'est assez extraordinaire si l'on songe que la plupart des choristes qui la composent n'étaient entraînés qu'à chanter en chœur, mais pas avec cœur.

Il faudrait tout citer du copieux programme de ce premier concert. Peut-être même y avait-il trop de belles choses les unes à côté des autres ? — Nous n'avons pas l'habitude d'une pareille richesse. — Ce fut d'abord un Motet, en double chœur, de J. S. Bach, où l'art d'écrire pour les voix demeura insurpassé. Puis, un délicieux madrigal, " Mille regrets de vous abandonner " de Claude Lejeune. Et cette admirable Bataille de Marignan, chef-d'œuvre de Clément Janequin, qui est comme la rumeur de la rude vie d'un camp, notée, cris par cris, bruits par bruits : le trot lourd des chevaux s'y mêle aux franches sonneries des trompettes dans un tumulte secrètement ordonné. La forme en est si directe qu'elle peut sembler populaire, tant elle est juste de pittoresque transposition.

Des chansons d'enfants, amusantes ; des danses norvégiennes, où l'on retrouve l'attachante mélancolie d'Edouard Grieg. Du même Grieg " Voyez Jean ", peut-être plus instrumental que vocal ; tout de même bien séduisant dans son emploi des voix d'hommes, seules. Cette musique a la fraîcheur glacée de ses lacs, l'ardeur pressée de ses printemps hâtifs et brusques.

Ce qu'il faut dire hautement, c'est la difficulté de ces œuvres si différentes ! Or, rien n'a manqué : une homogénéité parfaite, une variété dans l'accent surprenante.

Tout cela est l'œuvre de D. E. Inghelbrecht, — mince comme sa baguette, — son âme enthousiaste recueille ce total de forces, son autorité minutieuse commande sans jamais faiblir. Il passe de la gravité somptueuse d'un Bach à la fantaisie septentionale d'un Grieg sans avoir l'air de se prendre pour un phénomène. A tous points de vue, il faut encourager cette tentative de rénovation chorale ; et, si elle a le tort grave d'être vraiment française, tâchons de le lui pardonner.

Aux Concerts Colonne.

La Vengeance des Fleurs, illustration symphonique de G. Grovlez d'après une ballade de Freiligrath, dont c'était la première audition aux Concerts Colonne, fut composée en 1910 et exécutée pour la première fois à la Société Nationale en 1912; c'est un curieux essai de pantomime symphonique.

M. G. Grovlez s'efforce ingénieusement de suivre le texte de Freiligrath, fait d'images ténues, et d'impressions aussi fugaces que le rêve qu'il décrit. Mais, si la poésie peut changer

de décor à son gré, la musique ne se retourne pas aussi facilement, il lui faut plus de temps, et la plus sûre habileté d'écriture n'arrive pas toujours à masquer le disparate que font tant de petites taches de couleurs juxtaposées : ça ne tient plus. L'artifice du programme explicatif disparu, on suit malaisément ; l'oreille est accrochée, çà et là, par une jolie sonorité, un dessin capricieux et, presque sans le savoir, l'esprit recrée une histoire toute personnelle.

C'est pourquoi, " l'illustration musicale " de Gabriel Grovlez, si sensible, souvent charmante, aurait besoin d'une réalisation scénique, qui, si légère fut-elle, empêcherait le vagabondage.

La Troisième Symphonie de Gédalge était un robuste contraste à *La Vengeance des Fleurs*. La déclaration de principes qu'il fait figurer en tête de cette symphonie en fixe clairement le but : " Ni littérature, ni peinture ". Un dieu malin fait mentir M. Gédalge dans maints endroits, qui ne sont pas les moins agréables de cette symphonie sans peur et sans reproches.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Ce mois-ci, dans le domaine de la musique pure, nous avons eu la Symphonie en *sol mineur* de Kalinnikow, sage symphonie selon la formule mendelssohnienne, avec cependant un peu moins de verve.

Toutes les conventions de l'école de Rheinberger y sont convenablement observées : premier mouvement sans caractère et d'une particulière monotonie rythmique ; andante-lied dont la partie médiane est constituée en air de ballet (déjà !) ; menuet classique, et finale à prétentions cycliques, quoique le besoin de réentendre les thèmes du premier mouvement ne se fit pas sentir de façon impérieuse. En somme, de la musique doucement fluente, bien élevée et inutile.

Peut-être, si Kalinnikow eut vécu, aurait-il senti combien il était préférable pour lui d'abandonner les rites conventionnels d'un art allemand décédé et de continuer la belle tradition des Rimsky et des Borodine..... Malheureusement, il est mort relativement jeune.

La stupéfiante banalité d'un Mahler, le mois dernier, l'élégance démodée d'un Kalinnikow ce mois-ci, ne sont point pour nous donner une haute idée de ce qu'est devenue à l'étranger cette belle forme de la Symphonie pour orchestre.

Quelle différence entre ces productions sans vie artistique et le simple chef d'œuvre de César Franck qui valut à M. Chevillard une ovation bien méritée à laquelle, il voulut, à très juste titre, associer son intelligent orchestre !

Dans la Symphonie en *ré* du maître des *Béatitudes*, point de thèmes vulgaires ou sans action sur la synthèse de l'œuvre, point de développements superflus ou de dispositions conventionnelles, point d'harmonies qui ne soient au service de l'idée, point de *porte-à-faux* dans la construction, partout et tout le temps de l'ordre, de la beauté et *de la musique.*

On m'assure que quelques insectes de la critique auraient tenté de se hausser jusqu'à piquer au talon cette grande figure de César Franck, mais je me refuse à croire que ces attaques soient l'effet de la mauvaise foi et je préfère penser qu'elles proviennent simplement d'ignorance ou d'un vice de conformation dans le sentiment musical.

Au reste, de tout cela, peu nous chaut ; l'œuvre du père de notre art symphonique français restera en pleine lumière longtemps après que les écrits de ces pauvres incompréhensifs auront disparu dans l'épaisseur de l'ombre.

Au même Concert où la Symphonie de Franck était unanimement acclamée, les très jolies *Danses pour harpe* de Debussy vinrent faire une heureuse diversion à un *Caprice*, également pour harpe, dont la banalité avait un peu trop égayé le public.

On entendit aussi (encore de la danse !) deux airs de ballet assez agréables de M. Roger Ducasse, qui eussent peut-être gagné à être présentés séparément au lieu d'être joués d'un seul tenant.

J'ai entendu dire autour de moi que ces airs de ballet étaient mal orchestrés..... et, pour certains, cette accusation équivalait à une condamnation à mort.

D'abord, je n'ai pas trouvé, quant à moi, que ces pièces fussent si défectueusement instrumentées, et puis, il faudrait s'entendre au sujet de la bonne ou mauvaise orchestration, car rien n'est plus manifestement dépendant de la mode que ces appréciations-là.

Je pourrais citer tel morceau symphonique qui passait, en l'an de grâce 1875, pour le *summum* de la science orchestrale et dont l'instrumentation " surannée " fait actuellement sourire nos jeunes Conservatoriens, et il y a gros à parier que la plupart de nos pièces modernes, émerveillement des snobs amateurs de timbres rares et choisis, seront, avant trente-cinq ans peut-être, logées à la même enseigne.

Certes, je ne veux point dire que l'habileté orchestrale ne constitue pas une précieuse qualité, mais je la considère comme une qualité de second ordre en regard de l'invention musicale.

Qu'est-ce que ça peut nous faire que tel morceau soit médiocrement instrumenté si les éléments employés par le compositeur sont d'une portée musicale supérieure ? Les défauts de certains passages beethovéniens qu'il faut *interpréter* pour faire sortir le dessin mélodique n'altèrent en rien l'harmonieuse unité des chefs-d'œuvre du titan et la lourdeur de l'instrumentation n'empêchera jamais la Symphonie rhénane de Schumann de rester l'une des belles manifestations de l'esprit humain en musique.

Evidemment, il serait préférable que tout compositeur réunit les deux conditions : beauté des éléments et habileté orchestrale, mais il est bien certain qu'un artiste comme Schumann qui a pour lui *la musique* est tout de même infiniment supérieur à tel autre n'ayant à son actif que l'instrumentation, et, *a fortiori*, à celui qui, comme Grieg, par exemple, ne possède ni l'un ni l'autre.

Mais laissons cette digression et tenons compte à M. Roger Ducasse, — bon ou mauvais orchestreur — de sa louable ténacité à écrire une œuvre de longue haleine comme sa partition d'Orphée et de ne s'être point contenté du petit morceau à la mode.

Car, hélas ! le signe de notre temps est la fabrication minuscule....

Je n'en veux pour preuve que l'avalanche de petites mélodies pour voix et orchestre qui encombrent tous les concerts — et parfois même les Concerts Lamoureux —, productions pour lesquelles les sonorités instrumentales n'étaient en aucune façon indispensables, miniatures munies d'un cadre exagéré qui, à leur place sur une tablette de cheminée, ont le tort de vouloir remplir le panneau affecté aux Noces de Cana....

Sachons donc rendre au piano ce qui est *du piano*, et à l'Allemagne ce qui n'est pas de la Symphonie.

Vincent d'Indy.

Music-halls et chansonneries

Entre les soussignés :

La Société anonyme du Théâtre-concert de ...., stipulant aux présentes par M. X, son directeur autorisé, d'une part ;

Et M. Y, ès-qualité, dénommé dans le présent acte L'ARTISTE, se déclarant libre de contracter le présent engagement, d'autre part,

Il a été dit, convenu et arrêté ce qui suit :

§ 1. — La Direction engage pour l'établissement ci-dessus désigné ou tous autres pouvant être dirigés par la même Société ou pour son compte :

M. Y et sa troupe se composant de . . . .
. . . .
à partir du........... 19... jusqu'au........... 19... inclusivement.

§ 2. — L'Artiste est obligé, sous peine de la perte des droits garantis par ce contrat et de tous dommages-intérêts, d'arriver à temps à Paris avec son matériel, de se présenter immédiatement au Directeur ou à son remplaçant, de faire les répétitions nécessaires pour pouvoir exécuter son travail le jour même du début qui est fixé ci-dessus comme date à laquelle l'engagement prendra cours.

Ce début aura lieu en matinée lorsque le premier jour tombe un dimanche ou un jour férié.

L'Artiste s'oblige en outre :

a) à faire sa production complète dans les deux représentations, les jours où la Direction donne deux représentations ;

b) à tenir secret le présent contrat avant son commencement ;

c) à ne pas travailler, dans la même ville, sans une autorisation écrite de la Direction, devant un autre auditoire que celui désigné par la Direction, et cela ... mois avant que le présent engagement prenne cours et ... mois après qu'il aura pris fin ;

d) à fournir pour les soli, scènes, intermèdes, etc., dans un état convenable, les costumes et accessoires, ainsi que la musique pour un orchestre de 34 musiciens ;

e) à se soumettre, au cas de différends demandant une intervention judiciaire, à la juridiction des tribunaux compétents au dit lieu.

§ 3. — Trente jours avant le commencement de l'engagement, la Direction doit être avertie par lettre recommandée de la date exacte de l'arrivée de l'Artiste.

§ 4. — La Direction payera à l'Artiste la somme de ...... francs par mois, en monnaie française. De cette somme seront déduits ... $_0/^0$ de commission pour l'Agence...........

Les gages sont payables le 15 et le dernier du mois, avec réduction du quinzième pour le mois de février. Les commissions dues à l'Agence par l'intermédiaire de laquelle a été conclu le présent engagement seront prélevées par la Société et versées par elle à la dite Agence, à chacun des payements faits à l'Artiste.

L'Artiste recevra la somme de ...... francs le jour de son arrivée, comme frais de voyage.

§ 5. — En cas de force majeure, tels que : interdiction par les administrations préfectorales, guerre européenne, incendie du théâtre, révolution, deuil national, inondations, privation de lumière, épidémie, grève, même partielle, du personnel de l'établissement, les appointements seraient suspendus. Si la fermeture se prolongeait au delà de cinq jours, la Direction comme l'Artiste auraient le droit de résilier ce contrat sans indemnité de part ni d'autre.

§ 6. — Si l'Artiste, au commencement du présent engagement, se trouve, soit par maladie, accident antérieur, changement de membres de la troupe, indisposition persistante, ou toute autre cause, dans des conditions telles que la valeur du numéro soit sensiblement inférieure à celle du jour où le présent engagement a été signé, la Direction réserve le droit de résilier ce contrat dans les premiers trois jours et même de le résilier purement et simplement avant les débuts, sans indemnité de part ni d'autre.

Si après ses débuts l'Artiste se trouve, par maladie ou force majeure, empêché de travailler, les gages ne seront pas payés pour les jours où l'Artiste n'aurait pas pris part aux représentations. Si l'empêchement se prolonge au delà de trois jours, la Direction a le droit de résilier ce contrat à partir du quatrième jour d'absence.

§ 7. — L'Artiste qui romprait ce contrat, ou n'arriverait pas au temps convenu, ou quitterait l'engagement avant son terme, serait passible d'un dédit de ...... francs, payable de suite, nonobstant tous autres droits de la Direction qui aurait, notamment, celui de retenir les gages acquis pour les journées de travail écoulées.

§ 8. — La Direction décline toute responsabilité au sujet des vols qui pourraient être commis au préjudice de l'Artiste dans l'intérieur de l'établissement, ainsi qu'au sujet de toute détérioration de ses vêtements ou accessoires, ou du matériel, quelles qu'en soient les causes.

La Direction se déclare seulement responsable des objets, bijoux ou valeurs qui seront déposés à la caisse contre un récépissé.

§ 9. — En cas de l'abandon de l'entreprise par la Société, pour quelque cause que ce soit, l'Artiste n'aura aucun recours contre elle pour la partie du présent engagement qui resterait encore à courir, et cet engagement serait annulé de plein droit sans indemnité. Il en serait de même si la Société venait à céder son établissement.

Tout engagement fait soit par lettre, soit par correspondance, ne sera que provisoire, et ne deviendra définitif que par le présent traité.

CONDITIONS SPÉCIALES

A. — Tout le matériel des artistes, décors, costumes, accessoires, doit être tenu dans un état irréprochable, agréé par la Direction et conforme aux prescriptions administratives.

B. — La Direction se réserve le droit de faire les coupures et les changements qui lui paraîtraient utiles dans le numéro.

C. — La Direction n'est pas responsable des accidents et blessures qui pourraient frapper l'Artiste pendant les répétitions ou représentations, quelle qu'en soit la cause, et celui-ci renonce, tant pour lui que pour ses ayants-droit et son personnel qu'il oblige avec lui, aussi bien que les compagnies auprès desquelles il pourrait être assuré, à ne réclamer ou laisser réclamer à la Direction aucuns dommages-intérêts.

D. — L'Artiste, de son côté, reste personnellement et exclusivement responsable des accidents qu'il pourrait directement ou indirectement causer ou occasionner pendant son travail, et de leurs conséquences, quelles qu'elles soient.

E. — L'Artiste accepte pour lui et sa troupe les prescriptions administratives mentionnées dans le règlement intérieur.

F. — Le présent contrat confère à la Direction le droit absolu de réengager M. Y aux mêmes conditions.

La Direction devra en tout cas user de ce droit dans les premiers quinze jours qui suivront les débuts, faute de quoi l'Artiste sera entièrement libéré.

G. — Les Artistes de nationalité étrangère devront, conformément aux prescriptions administratives et légales, et sous peine d'amende, faire leur déclaration de domicile à la Préfecture de police, bureau des étrangers, dans les délais imposés.

H. — L'Artiste s'engage formellement à ne pas laisser cinématographier son numéro et à ne pas laisser produire une cinématographie dudit numéro en France à dater de la signature des présentes jusqu'à l'expiration de l'engagement, à moins d'autorisation spéciale de la Direction, à peine de résiliation à sa charge, sans préjudice de tous les autres droits de la Direction.

Le contrat ci-dessus a été lu, approuvé et signé par les contractants.

Il faut parfois songer à la postérité. Un temps viendra où quelque érudit, n'écoutant que son courage, s'épuisera à débrouiller les confuses archives du music-hall, comme on fait aujourd'hui pour celles de la symphonie ou de l'opéra-comique. Avec quel docte mépris ce chasseur de documents écartera les descriptions contaminées de littérature où sans vergogne nous noyons les faits dans les idées qu'ils nous suggèrent ! Rageusement il tournera les feuillets qui ne lui fourniront ni un nom ni une date, et ne pardonnera pas même à Mme Colette de n'avoir mis dans son livre l'*Envers du music-hall*, que ses impressions et son style, non le plan des salles, la composition des programmes et la statistique du personnel.

C'est par pitié pour sa déconvenue que je viens de transcrire ici une formule d'engagement, dérobée à l'un de nos établissements les plus célèbres et qui peut servir de modèle, car les clauses sont partout les mêmes. J'ajoute quelques éclaircissements qui pourront devenir utiles quand le souvenir de nos mœurs sera perdu.

§ 1 — Le personnage qui appose en ce contrat sa signature à côté de celle du Directeur et reçoit le noble nom d' " Artiste " est tantôt le principal ou même le seul exécutant, souvent aussi l'entrepreneur du spectacle ou " numéro ". Ses fonctions en ce dernier cas sont celles d'un " impresario " ou d'un " manager ". Il recrute ses interprètes, équilibristes, lutteurs, sauteurs, danseuses, écuyères, montreurs de phénomènes, dompteurs, dirige leurs exercices, pourvoit à leur existence ainsi qu'à leurs déplacements, les rétribue et garde le reste. Il assiste à toutes les répétitions et aux représentations, dans la coulisse ou même sur la scène : c'est cet homme sérieux en habit noir, que le public prend pour le père des fillettes étagées devant lui jusqu'aux frises en chancelantes colonnes, ou bien cet employé qui maintient le bâti en tubes d'acier des trapèzes volants.

§ 1 *a*. — Cet article est sujet à des accommodements : quand le travail est pénible et surtout quand un excès de fatigue peut le rendre dangereux, il est admis qu'on l'allège un peu l'après-midi, en prévision du soir.

§ 1 *d*. — Il n'y a guère d'orchestre de music-hall qui possède plus de 34 musiciens. Mais beaucoup en ont moins ; la moyenne est d'une vingtaine dans les quartiers populaires de Paris, et en province d'une douzaine. Un piano en ce dernier cas comble les vides.

La composition de l'orchestre n'est pas la même que dans les théâtres ou les concerts. Les basses sont faibles ; la contrebasse est généralement unique, ainsi que le basson. En revanche, les instruments de cuivre sont relativement nombreux : deux cors, deux trombones, deux cornets à pistons. Les timbales, la grosse caisse, le triangle et le tambour sont obligatoires. On ne peut écrire pour cet orchestre sans en avoir l'expérience, et un compositeur muni des plus enviables diplômes n'en obtient pas ces sonorités brillantes et bien détachées que le premier ou le second chef de l'établissement trouve sans presque y penser.

§ 4. — Presque toujours l'engagement est conclu par l'intermédiaire d'une agence. Ces agences occupent, dans les quartiers du centre, des bureaux dénués de faste où siègent d'importants fonctionnaires. C'est là que les artistes ou leurs représentants viennent apporter les attestations et les albums où soigneusement furent collés les extraits des journaux. Si l'artiste est peu connu, le directeur sollicité exige une préalable audition dont tous les frais, sans excepter les pourboires aux habilleuses et aux machinistes, incombent naturellement au candidat heureux ou malheureux.

Quant aux appointements, ils varient entre cent cinquante et trente mille francs par mois. Mais il faut observer que souvent l'artiste a lui-même à rémunérer et entretenir ses collaborateurs. Lorsque ceux-ci n'appartiennent pas à l'espèce humaine, aucun salaire ne leur est dû, mais leur alimentation est souvent fort onéreuse : les phoques en remontreraient à toutes les harengères de la halle sur la fraîcheur de la marée, et les lions refusent les morceaux de second choix.

§§ 5 et 6. — On remarquera que si le directeur qui renvoie l'artiste n'est tenu envers lui à aucune indemnité, l'artiste n'est pas davantage astreint à une réparation pécuniaire du préjudice qu'il subit. Hâtons-nous d'ajouter que ces conditions si dures ne sont guère que de style. Elles donnent au directeur une arme pour les cas graves, mais d'un commun accord on s'arrange pour n'y pas recourir. Ainsi dans notre armée la discipline est bienveillante, en dépit ou plutôt en raison d'un code qui ne parle que de mort avec dégradation militaire.

Conditions spéciales, C et D. — On estimera peut-être que la direction en prend à son aise. Mais il faut compter aussi avec l'insouciance des artistes, leur mépris du danger, et surtout les rigueurs de la législation sur les accidents du travail. Toute loi qui prétend secourir les salariés tourne fatalement à leur désavantage, parce que les employeurs, de par l'argent qu'ils tiennent, sont maîtres de la situation. Ce qui n'empêchera nullement nos députés de vanter devant des électeurs ébahis leurs réformes sociales et d'en promettre d'autres plus funestes encore. Mais ce sera l'étonnement et la dérision de la postérité.

Les engagements ont une durée qui suivant la marche des établissements varie entre une semaine et un mois. Certains music-halls, qui donnent en chacun de leurs spectacles une pièce de théâtre, ont des comédiens réguliers. Les autres ne retiennent à leur disposition, outre les musiciens de l'orchestre, que quelques figurants. Le music-hall est un lieu de passage, c'est pourquoi il enseigne une philosophie du changement qui n'est pas sans analogie avec celle de M. Bergson.

Louis Laloy.





A Travers la Quinzaine

Le grand évènement de la quinzaine fut évidemment l'inauguration des **Concerts Pierre Monteux.** Nos lecteurs connaissent le but de cette excellente Association et savent quel intérêt immédiat lui témoigna la Société Française des Amis de la Musique. Mais la réalité a comblé les plus ambitieux espoirs des musiciens qui avaient accueilli avec sympathie cette heureuse naissance. Le nouvel orchestre est d'une qualité exceptionnelle. Composé d'instrumentistes de premier ordre, il réalise un ensemble d'une sonorité admirable ; les pupitres de l'harmonie y sont tenus par de véritables virtuoses, les cuivres ont, notamment, des qualités de distinction et de moelleuse richesse tout à fait caractéristiques. La salle du Casino de Paris est une trouvaille ; elle apporte à la jeune association des avantages inappréciables : l'acoustique en est parfaite, l'aménagement offre l'agrément d'un confort qu'ignorent les habitués de nos grands concerts dominicaux, de magnifiques promenoirs permettent aux auditeurs d'échapper à l'ankylose du fauteuil de torture et de retrouver cette impression de liberté physique et d'agréable isolement qui faisait le charme inoubliable du Nouveau-Théâtre à l'époque où l'orchestre Lamoureux l'emplissait d'harmonies.

Mais là ne s'arrête pas l'originalité des *Concerts Pierre Monteux* : le prix extraordinairement modeste des places a permis à toute une intéressante clientèle musicale de prendre enfin sa part d'un plaisir jusqu'ici vraiment trop dispendieux et cette utile diffusion de notre art dans des milieux où il ne pénétrait pas aisément, est évidemment un événement heureux dans l'histoire musicale de ce temps. De plus, la composition très soignée des programmes qui accueillent des œuvres d'un modernisme savoureux avec une générosité à laquelle nous ne sommes point accoutumés, a classé immédiatement cette Société au rang des entreprises les plus artistiques dont Paris fut jamais enrichi.

Songez que nous avons eu, dès les deux premiers concerts, des exécutions absolument parfaites — et les musiciens savent ce que vaut ce compliment pour des œuvres semblables ! — des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel qui nous furent, à la lettre, révélées par Monteux, des *Gigues* de Debussy et de la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt. Et l'on appréciera l'effort réalisé en apprenant que cet orchestre, au lieu des trois répétitions réglementaires des associations actuelles, consacre aux études préparatoires tout le temps qui lui paraît nécessaire. Pierre Monteux, chef aimable mais énergique, réunit ses musiciens tous les matins et — personne ne voudra me croire ! — aucun d'eux ne quitte son pupitre lorsque les douze coups de midi, à l'horloge de la Bourse du travail, annoncent dans tout l'univers l'interruption des hostilités symphoniques ! En vérité, il faut remercier les dieux d'un bienfait aussi précieux et aussi complet et souhaiter qu'un si beau rêve ne s'évanouisse pas trop vite.

Auprès de ces brillants débuts, les petits exercices hebdomadaires des autres concerts sym-

phoniques ont paru singulièrement ternes. Trop respectueux des usages établis, ces orchestres rééditent perpétuellement les mêmes programmes et ne savent pas triompher de leurs aînés par quelque généreuse prouesse. Les **Concerts Sechiari** nous donnent des répliques consciencieuses des concerts Colonne et Chevillard. A signaler pourtant à leur actif la révélation, d'un intérêt assez modéré, d'une *Rapsodie* bien conventionnelle de Liapounow, prestement exécutée par Robert Schmitz, pianiste aux doigts légers et de deux préludes d'Albert Dupuis intitulés *Jean-Michel* dans lesquels s'affirme une foi franckiste et wagnérienne plus sincère qu'éclairée.

Un festival de musique française, très largement éclectique, dirigé exceptionnellement par Vincent d'Indy, obtint le plus brillant succès et attira une foule considérable, avide de voir l'éminent Directeur de la Schola mettre l'autorité de sa baguette au service de Gabriel Fauré, de Debussy et de Maurice Ravel. Et il devient malaisé, après la réussite d'un tel programme de croire sur parole les chefs d'orchestre qui nous affirment que les noms des compositeurs français modernes font instantanément le vide dans une salle de concerts.

L'Association des **Concerts Hasselmans** qui, au grand désespoir des critiques, tient ses assises le Dimanche soir, passe de main en main. Après Wurmser, M. Henri Morin montre à son pupitre directorial. Il y dépense une grande activité et une louable énergie auxquelles l'orchestre oppose une assez souriante indifférence. Il ne monte d'ailleurs que des œuvres trois cent fois entendues et son audace — ou celle du comité directeur — ne dépasse pas le concerto d'Ambrosio et un finale agité et brillant de la *Symphonie* sur des thèmes vivarais de Georges Sporck.

Pour entendre cette année des premières auditions c'est encore à la **S. M. I.** qu'il faut retourner. Au dernier concert qu'elle donna Salle Erard, cette société fit triompher une suite de lieder d'Albert Doyen que le baryton Georges Petit interpréta avec un art supérieur. Ecrits dans une langue semi-wagnérienne semi-naturiste, ces chants, très humains, très poignants, appartiennent moins à la musique de chambre qu'au théâtre, mais leur sincérité émut profondément les auditeurs qui leur firent un succès prodigieux. Dans un esprit exactement contraire, six petites pièces de piano de Schönberg, hérissées de dissonances agressives, vinrent ouvrir des horizons mystérieux, inquiétants, obscurs encore, mais sur lesquels doit peut-être se lever le soleil de demain. Une sonate honorable de M. Jeisler, fort bien exécutée par Mlle Yvonne Astruc et M. Lortat, et de délicieuses pièces inconnues de Glinka complétaient la partie inédite du programme qui s'achevait sur une apothéose fauréenne, rappelant aux habitués de la maison que les plus audacieuses recherches ne doivent pas détourner notre piété de certains chefs-d'œuvre sacrés qui ont tous les caractères de l'éternité bienheureuse.

Saluons, en terminant la vaillante **A. M. M. A.** que M. Schmitz dirige avec tant de goût et de talent et qui nous donne des programmes extrêmement instructifs. A côté d'intéressantes pages de Ravel, de Jean Huré, de Schmitt et d'Aubert, la jeune association nous offrit la première audition de trois Octuors vocaux de M. P. le Flem, adroitement écrits et animés de plus noble sentiment. L'exécution, assurée par les membres de la Société fut respectueuse et nuancée. Vraiment les compositeurs de notre temps ont tort de se plaindre : chaque jour de nouveaux dévouements sont gagnés à leur cause. Nous finirons par les croire atteints de la manie de la persécution.

P. Varilles.



Les Sociétés



Société Philharmonique

Concert du plus haut intérêt que celui de la dernière soirée. Une fâcheuse indisposition de M. Epstein nous privait, il est vrai, du quatuor avec piano de Brahms et surtout du quintette de Schumann. Mais le nouveau programme, composé du *quatuor en ré mineur* de Mozart, du *quatuor op.* 130 de Beethoven et du *quatuor op.* 74 *n*° 3 de Haydn a forcé notre attention la plus sympathique tant par la perfection des interprètes que par la qualité des œuvres. Je ne connais pas actuellement un ensemble plus homogène, une discipline plus stricte et plus souple que celles du quatuor Rozé. Il n'en est pas qui témoigne avec autant de pénétrante sûreté de la compréhension exacte de l'esprit, de la sensibilité, du caractère propre d'une œuvre. Et quel équilibre dans la sonorité ! Quelle plénitude elle atteint dans le *quatuor* très concertant de Beethoven, quelle parfaite proportion dans celui de Haydn (violon solo avec accompagnement du trio), quelle lucide clarté dans le quatuor de Mozart ! On ne saurait trouver de louange assez légitime pour exprimer à cette admirable compagnie la gratitude qui lui est due pour le respect, pour la pensée, pour la profonde intelligence de ses interprétations.

EDOUARD SCHNEIDER.

Concerts Chaigneau.

Les Séances organisées depuis quatre ans par le Trio Chaigneau sont aussitôt devenues l'une des plus importantes et des plus intéressantes manifestations de la vie musicale parisienne. A ce 3e concert Mme Thérèse Chaigneau-Rummel et M. Walter Morse-Rummel ouvrent la séance par le Concerto à deux pianos de Bach qui est un des plus étonnants monuments polyphoniques. Outre les deux parties concertantes très distinctes, le concerto s'adjoint un troisième instrument : l'orchestre. Les deux excellents pianistes nous communiquent la pensée du maître dans toute son intégrité, et en admirant la largeur et la pureté de leur style, on comprend pleinement la puissance du génie de Bach. Du grand succès remporté par Madame Thérèse Chaigneau et M. Walter Morse-Rummel, une bonne part revient à M. Albert Le Guillard qui avait assumé la direction de cette œuvre complexe.

La sonate de Hændel, si grande et si pure dans sa merveilleuse simplicité et que le timbre exquis des flûtes de MM. Hennebanis et Delangle enveloppe en une harmonieuse sonorité, donne à l'œuvre la fraîcheur et la richesse incomparables qui la caractérisent. L'allegro final fut bissé, et les deux artistes longuement applaudis.

Les " modernes " arrivent ensuite avec M. Louis Aubert qui accompagne lui-même Mme Bathori-Engel dans ses trois " Crépuscules d'automne ", mélodies plusieurs fois entendues et appréciées dans divers concerts. Malgré la difficulté que présentent les intervalles de ces pièces fort modernes de tendances, la voix de Mme Bathori s'y meut à l'aise et s'exprime avec art.

On l'applaudit en outre dans la délicieuse " Chanson perpétuelle " de Chausson (avec accompagnement de piano et de quatuor) où elle montra de belles qualités émotives, et qui bénéficia d'une exécution parfaite d'ensemble et de rythme. Le concert se termina par les quatre pièces brèves de Boëllmann (extraites des Heures Mystiques, pour instruments à cordes). En résumé fort belle soirée.

JEANNE HELFT.

Salon des Musiciens Français.

Les envois commencent à manquer un peu d'imprévu sur cette cimaise. Un chœur religieux de M. Planchet ne parvient pas à donner la foi à une foule contaminée de scepticisme. M. René Lenormand, le sympathique fondateur du *Lied en tous pays*, fait pourtant applaudir d'intéressantes mélodies. On fête également l'auteur de *Philotis* et celui de *Scemo* qui va lui succéder bientôt sur la scène de l'Opéra. Les pièces de piano de M. Welsch et les petits feuillets de M. Balay qu'emportent les vents, ne nous apportent pas de révélations sensationnelles et composent un ensemble un peu monotone et estompé. Par contre M. Colomer avait tenté de réunir les extrêmes et de concilier les incompatibles en écrivant pour le violoncelle et le piano une *Sonate dramatique* propre à scandaliser les théoriciens qui n'admettent pas le mélange des genres et estiment que le drame ou le lyrisme scénique ne sauraient entrer sans dommages dans le calme domaine spéculatif de la musique pure. Enfin, obéissant à une coutume franchement détestable, le Salon donnait un fragment de quatuor amputé de son ensemble. Le moignon ainsi présenté, en guise de marche au vestiaire, avait été arraché à un *Quintette* de Léo Sachs. Le quatuor Malkine et le remarquable pianiste Paul Loyonnet, qui fit naguère triompher à son dernier récital des pièces de piano du même auteur, se mirent résolument en travers de la porte, et retardèrent courageusement la sortie des spectateurs trop sensibles pour supporter la vue d'une amputation, et furent récompensés de leur énergie par de chaleureux applaudissements.

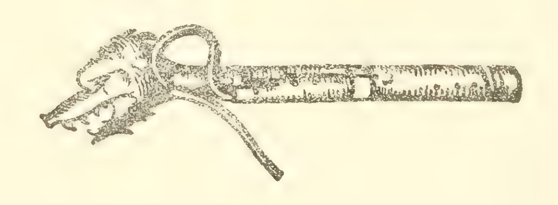
J. Renard.

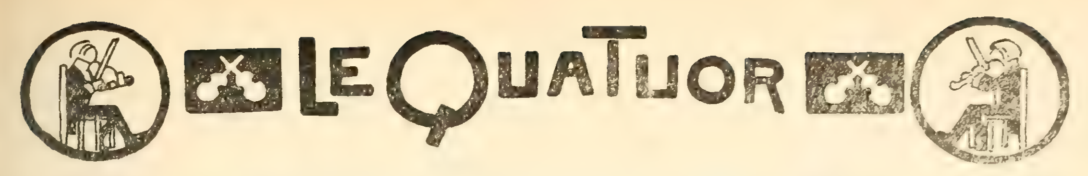
Société Palestrina.

Au baptême de la nouvelle Société on avait négligé d'inviter le parrain. C'était faire preuve d'une certaine désinvolture : une page de Palestrina n'aurait pas déparé le programme d'ouverture. La séance d'inauguration comportait une causerie de M. Vincent d'Indy où l'éminent auteur de l'*Étranger* exprima une fois de plus ses généreuses convictions esthétiques et son mépris pour tout ce qui n'est pas essentiel à son art.

Une intéressante exécution de la *Légende de Sainte Cécile* de Chausson et de la cantate de Bach "*Bleib' bei uns*" permit de mesurer les forces de la nouvelle association que dirige avec tant de zèle M. de Saint-Réquier. Les chœurs sont encore un peu hésitants mais ne tarderont pas à s'affermir et à nous donner les belles auditions que nous sommes en droit d'attendre d'un groupement fondé dans un but aussi artistique. Belle assistance et vif succès.

Antoine Gasc.



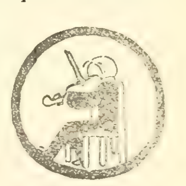


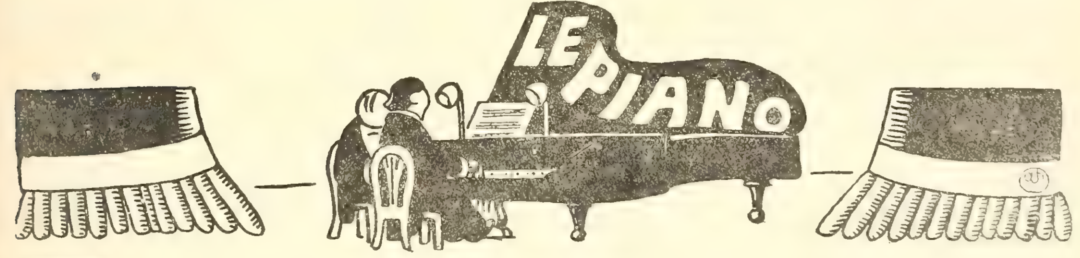
Comme une famille unie qui discute de ses petites affaires, affaires de cœur, affaires d'intérêt, ils s'assoient tous les quatre, à côté les uns des autres ; le père — c'est le premier violon que je veux dire — dirige la discussion et intervient toujours pour tirer un légitime enseignement des racontars et des digressions ; la mère — c'est le violoncelle il me semble — ne manque pas une occasion de faire entendre les cris du cœur et les droits du sentiment sur la raison ; le fils aîné — et ce sera l'alto — dont la voix mue encore ironise agréablement ou au contraire soutient la tendresse de sa mère ; et la fille — c'est-à-dire le second violon opine du bonnet, de ce sage bonnet qu'elle ne jette jamais par-dessus les moulins, à tout ce que dit et son père, et sa mère et même son frère.

Les illustrations de ceci furent nombreuses cette quinzaine ; que de familles unies se levèrent et s'assirent d'un geste semblable dans les diverses salles de concert !

Le **Quatuor Luquin** fidèle à l'aïeul, — il est toujours ferme, l'aïeul, ne manquerait pas de dire Enthoven, sans respect pour son illustre quasi homonyme — continue d'enrouler autour de la statue vénérée les saintes effluves des quatuors op. 18 nº 4 et 5. *L'offrande* et la *Partenya* chantées par Mme Jane Arger et la *Bien-aimée absente* par M. Reder sont les seules concessions vocales autorisées par le conseil de famille. Le **Quatuor Le Feuve** opérant à la Schola dépouille minutieusement les documents que lui livre M. G. Bagge et en fait ressortir la qualité. Le quintette de M. Le Flem prouve également aux assistants que la mission prêchée par Vincent d'Indy fait surgir de nombreux temples, de somptueux calvaires et d'innombrables ex-votos. A la Société philharmonique, le *Quatuor Rosé* va de Brahms à Schumann en passant par Mozart, ce qui est d'une délicieuse impertinence envers les règles de la géographie sonore qui prévoit les itinéraires musicaux de façon aussi formelle que ceux des chemins de fer. Le **Quatuor Lejeune** rentre dans les règles méprisées par le **Quatuor Rosé** et se rend de Haydn à Schumann par la voie normale. Le **Quatuor Calliat** opérant pour le compte de la Société Haydn, Mozart, Beethoven, fête délicieusement le plus éternellement jeune de ses trois patrons.









Il a toutes ses dents et ne s'en vante pas : il pourrait mordre, en rabattant sa lourde gencive de bois, les maladroits qui effrontément et sans brevet de chirurgien-pianiste l'énervent ; il s'en garde bien : Mistinguett ou Paul Ardot des instruments il ne s'étonne pas des innombrables plaisanteries que depuis Reyer, ou même avant, on lui déverse sur la caisse : il sent qu'il a l'estime des véritables musiciens, qui savent qu'il détient un secret merveilleux celui des sons ultra-violets et infra-rouges. Pendant longtemps on se contenta de lui faire rendre, prisme classique, le vert des bordées d'octaves, ou le jaune des "traits perlés". Mais certains artistes — et qui n'étaient peut-être pas des pianistes professionnels — aperçurent dans le prolongement

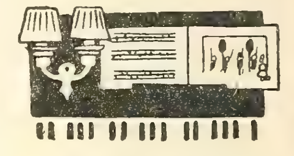


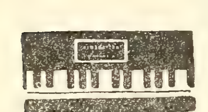
sonore de ses vibrations, toute une région lumineuse totalement inconue et où ils dénombrèrent les raies des plus rares harmonies. Le piano cessa de ce jour d'être un instrument de virtuose pour devenir un merveilleux évocateur d'invisible.

Dans le domaine du visible M. **Edouard Risler** est un grand maître : ses programmes s'orientent du côté de la tradition : il ne recule pas à prouver que le *clavecin bien tempéré* de Notre Saint Père le Bach lui a révélé toute son ossature et que les sonates de Beethoven sont par lui supérieurement matérialisées; il a même la coquetterie de jouer du Granados et de s'assurer qu'il sait au besoin le chemin du pays des irréelles sonorités. Melle **Baladier** ne quitte pas la terre promise des pianistes. Chopin et Liszt lui semblent les meilleurs pourvoyeurs, et les plus consciencieux. Melle **Blanche Selva** ne pouvait se passer du concours de Vincent d'Indy, et quand elle joue la *sonate en mi* du directeur de la Schola, le souffle des Cévennes et de la rue St. Jacques passe sur nos fronts. A rapprocher l'*Islamey* de Balakirew de la *Danse* de Debussy M. **Francis Coye** s'évertue: aucun duel ne s'ensuit, car peu d'instants auparavant le *Mèphisto-Walzer* de Liszt avait diaboliquement tué en nous tout esprit critique. Citons M. **Devanchy** pianiste probe et compositeur consciencieux. Approuvons le choix qu'a fait Mme **Jeanne Alvin** d'une *Forlane* de Chausson, pour prouver un esprit qui se plie aux contingences de la mode et du monde : félicitons-la surtout pour son exécution de la " Fille aux cheveux de lin " de Debussy, cette page sur laquelle erre un cygne mélancolique et des " Poissons d'or ", triomphe de Ricardo Viñes. Louons la verve de Mme **Louise Companyo** dont les doigts piquent au hasard dans les hors-d'œuvre sans s'arrêter beaucoup aux rôtis substantiels.



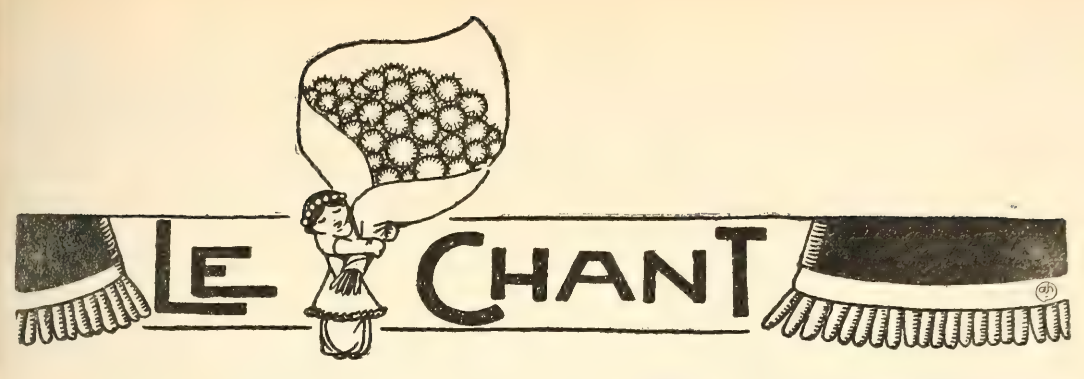
A quelque temps de là M. **Fernando Via** accueille l'arrangement fait par Liszt du " roi des Aulnes " de Schubert et termine son concert par une redoutable (comme difficulté) *Etude en forme de valse* de Saint-Saëns. Melle **Marguerite Gropéano** mérite une mention pour avoir contribué à révéler ces génies méconnus Bach, Mozart et Beethoven, et leur avoir adjoint ce moderne difficile Moskowski. Si Melle **Marguerite Souchon** exécute avec une ingénieuse souplesse le " *Rossignol en amour* " de Couperin au titre évocateur et les *Tourbillons* de Rameau, elle déploie un sens beaucoup plus intelligent du clavier dans la *Cathédrale engloutie* de Debussy et les *Jeux d'eau* de Ravel. M. **Boeswillwald** apparait devant le mur de l'orchestre et avec une habileté de pelotari lui renvoie les balles des concertos de Schumann, de Grieg et de la fantaisie hongroise de Liszt. M. **Lhévinne** se fait acclamer après une exécution remarquable des Variations de Brahms. Mlles **Dinsart** et **Pereira** ont de nombreuses qualités de charme et de style. Pour ses débuts à Paris, M. **Ganz** obtient un triomphe et refuse du monde à son récital. Enfin **Emil Sauer** retrouve à la salle Erard ses fidèles admirateurs qui ne se lassent pas d'entendre ses impétueuses et magnifiques interprétations. Comme l'a dit excellemment notre collaborateur Edouard Schneider : " Sa manière est l'incarnation même de la puissance et de la passion héroïque. Grâce à lui, nous voyons ressusciter chaque année la silhouette du grand Liszt dont il rappelle la physionomie en même temps que la fougue. "





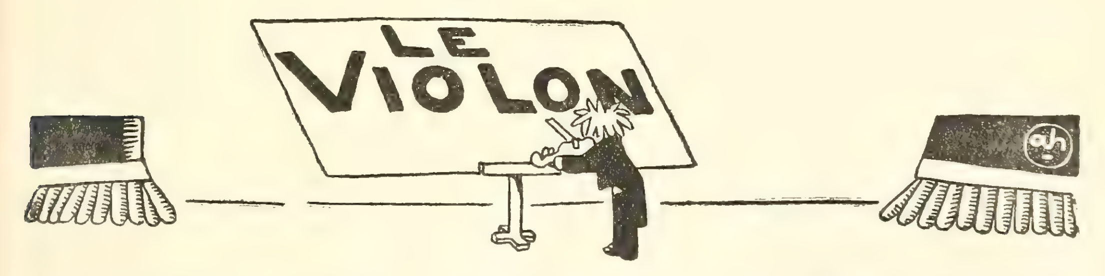






Que D. E. Ingelbrecht soit maudit ! Son rôle néfaste commence. Avant lui de hardis ténors et d'impétueuses soprani montaient sur le tremplin sonore : chaque chanteur, chaque chanteuse avait son récital : une soirée entière ne semblait pas trop pour épuiser leurs ressources ; de 9 heures à minuit, sans répit, nous assistions à l'épreuve de ce fusil, parfois rayé, qu'est le gosier humain. On y insinuait le plomb léger des lieder ou les balles blindées des airs de bravoure : c'était émotionnant et cela prouvait que la résistance des cordes vocales est infinie. Depuis que l'A. C. P. fonctionne, une torpeur saisit les champions de la virtuosité sonore : " Quoi, disent-ils, comment lutter contre ces barbares qui se mettent à 180, et noient la beauté du timbre individuel dans la lourde nuée du chant choral ! Notre effort va paraître mesquin : renfermons-nous dans notre tour d'ivoire. "

Et le fait est que, cette quinzaine, les chanteurs et les chanteuses ont fait la conspiration du silence. Mlle **Stephenson** apparut salle Gaveau et promena sa fantaisie de Carissimi à Purcell et de Ch. Kœchlin à Wassilenko. Mlle **Henriette Fumagalli** à qui son nom aurait du imposer les tendres prières de l'amant de Mireille prouva que Sacchini lui était familier au même titre que Schumann, et que parmi les auteurs modernes Diémer était un des meilleurs pour les chanteuses. Mme **Marguerite Villot** en un programme d'une savoureuse tenue réunit C. Debussy et A. Magnard, Mozart et le regretté Chausson. Mme **Mockel** et M. **S. Austin** célébrèrent la cantate française aux XVIIe et XVIIIe siècles et dénouèrent avec soin les bandelettes qui recouvraient l'*Actéon* de Boismortier et l'*Amour vengé* de Gervais.



Mauvaise quinzaine pour les violonistes ; les quatre cordes frémissantes ont-elles été atteintes par l'humide température ? Les chevalets sont-ils tombés brutalement sur l'âme du violon ? La colophane a-t-elle été frappée d'un impôt écrasant ? La mode des perruques blanches a-t-elle occasionné un trust des soies d'archet, ces soies douces, plus douces que les plus Baudelairiennes chevelures ? Chi lo sa ? Presque aucun pénitent noir n'a surgi debout au coin de

l'estrade, la pose fatale, la mèche attendrie, l'œil chastement baissé. Le seul **Joseph Debroux** a accumulé en un récital sévère et d'une lecture compréhensible aux seuls musiciens une sonate de Branche, une autre de Jean-Baptiste Dupuis une "*Ciacona*" de Jean-Christiaen Schickhardt, un "*Hornpipe*" de George-Friedrich Haendel, une *Suite* de Fernand Goeyens, etc. **MM. Tin et Gaspard Cassado** en frères aimables se passèrent mutuellement le "corbillon" de l'avant-scène : le public leur jeta avec empressement applaudissements et congratulations. Jean Huré et Alfred Casella se réjouirent en leur compagnie. **Mr Hermann** partagea fraternellement son succès avec Chevillard dont les éblouissantes prouesses orchestrales font crouler la salle Gaveau sous les applaudissements.



MM. Armand Ferté et Louis Fournier achevèrent la série de leurs quatre séances de piano et violoncelle : par deux fois ils apparurent devant les bancs de la Schola : et comme ils nous dirent un jour le los de Mendelssohn, de Brahms et de Lalo, ils ne manquèrent pas à leur dernier concert de nous apporter la bonne parole de Jean Huré, d'Albéric Magnard et de nous révéler une sonate curieuse et pleine de bonnes intentions de M. Rachmaninoff.



M. Y. Tkaltchitch se contenta classiquement d'un concerto de Boccherini, de l'*Élégie* de Fauré, de l'*allegro appassionato* de Saint-Saëns : sur ce terrain solide les habitués du violoncelle se sentirent en sécurité.



Melle **Henriette Renié** est une des reines de la harpe. Son dernier récital à la Salle Érard fut triomphal : la variété et l'intérêt de son programme et la collaboration de quelques-unes de ses meilleures élèves, donnèrent à son concert un attrait exceptionnel.

Melle **Lénars** est sa rivale sur la harpe chromatique dont elle tire des sonorités extraordinairement séduisantes. Très remarquée au dernier concert Lamoureux où elle se fit entendre, elle a également obtenu le plus vif succès dans les séances toujours si brillantes qu'elle donne à la salle Pleyel avec le concours de l'excellent organiste **Bizet.**

Le Double Quintette poursuit sa belle carrière. Georges de Lausnay et Sechiari donnent une inoubliable interprétation de la Sonate de Franck. Mme Irma Nordmann, au chaud soprano et à la diction prenante, fait valoir des mélodies nouvelle de Léo Sachs, dont "*En barque*" et "*Le Coucou*" furent particulièrement remarquées. On sut gré à l'excellent Hennebains d'être venu accompagner le "*Crépuscule*" du même auteur, lied toujours bien accueilli.

Le Dixtuor de Paris découvre à point un *Dixtuor* de M. Emmanuel Moor pour utiliser toutes ses forces généreuses et licencie trois de ses membres pour exécuter le *Septuor* de Beethoven. Et l'**Edition Sénart** mobilise chanteuses et instrumentistes pour présenter ses dernières nouveautés au public. Ses vendeuses furent Melle Bonnard qui accapara toute la faveur de la clientèle, Melle Samuel-Rousseau, la pianiste Andrée Gellée, Melle Lénars armée d'une harpe-luth qui fit sensation et les choristes de Mme Mellot-Joubert. Brillant succès pour cette vente qui n'était pas de charité.



NANTES. — *Association des Grands Concerts :* Le troisième concert a été donné devant une salle comble accourue pour applaudir le célèbre pianiste Busoni. Celui-ci a admirablement joué le pittoresque cinquième Concerto de Saint-Saëns, notamment l'*andante*, qu'il détailla de délicieuse façon et le *final* qu'il enleva avec une fougue prestigieuse. M. Busoni interpréta avec un succès de perfection trois transcriptions de *Chorals* de Bach, des transcriptions de pièces de Paganini par Liszt, dont la *Chasse* et la *Campanella* où il eut de stupéfiants effets de sonorité, enfin la *Grande Polonaise*, de Chopin.

M. Henri Morin dirigea avec une vive intelligence musicale et une grande élégance l'admirable symphonie en *ut mineur* de Saint-Saëns. L'orchestre s'y montra vraiment excellent. Le poétique Prélude de *Myrdhin* de notre concitoyen Paul Ladmirault fut justement goûté. *La Péri*, de M. Paul Dukas, qui terminait le Concert, n'était malheureusement pas au point. Les musiciens ne donnèrent qu'un pâle décalque de cette œuvre d'une richesse harmonique et instrumentale si éblouissante.

Société César Franck. — Cette jeune Société a donné un second Concert avec un programme moins ambitieux que le premier. L'orchestre, décidément en progrès, et dirigé d'une façon claire et précise par M. Le Guemnant a joué le second *Concerto-Grosso* d'Haendel, l'ouverture d'Iphigénie en Aulide, et les charmantes *Scènes Bretonnes* de Ropartz, toutes parfumées des senteurs de la vieille terre d'Armor. M. Paul Müller interpréta en violoniste de talent les deux *Romances* de Beethoven. Madame Grignon-Demoulin chanta fort agréablement un air d'*Iphigénie en Tauride*, un air de la *Pentecôte* de Bach et l'exquis *Nocturne* de Franck. Enfin, Madame Condroyer, pianiste experte, tint d'irréprochable façon la partie de piano du Concerto d'Haendel, et celle du *Septuor* avec trompette de Saint-Saëns qui complétait le programme. Au sujet de l'exécution de cette œuvre adorable, non pas telle que Saint-Saëns l'écrivit dans la plénitude de son génie, mais avec le concours de tous les instruments à cordes jouant à l'unisson, je ne saurais faire trop de réserves. M. Le Guemnant aura beau, pour légitimer sa façon d'agir, mettre en avant toutes les autorités qu'il voudra, il n'empêchera pas cette version fantaisiste d'enlever à l'œuvre tout son équilibre. Et puis, si l'on entrait dans cette voie, rien n'empêcherait de donner un jour ou l'autre, la *Sonate à Kreutzer*, par vingt-cinq violes et dix pianos, ou le quintette de Franck par un orchestre à cordes et un nombre *X* de Pleyels ou d'Erards.

ETIENNE DESTRANGES.

ROUEN. — *Théâtre des Arts.* — *Cléopâtre.* — Opéra en 4 actes et 7 tableaux, poème de M.M. A. Bernède et P. de Choudens, musique de M. Fernand Le Borne.

Quinze jours avant l'apparition à Monte-Carlo de la *Cléopâtre* de Massenet, le Théâtre de Rouen donnait la 1re représentation de celle de M. Le Borne. Sans doute les deux œuvres se ressemblent-elles peu. La première se présente sous la protection posthume d'un nom prestigieux sur la scène française et même sur les scènes étrangères : pour peu que le Maître disparu soit resté lui-même, sa dernière œuvre prendra place à côté des précédentes et trouvera facilement le même succès auprès du grand public.

La *Cléopâtre* de M. Le Borne est, au contraire, d'une conception et d'une réalisation

essentiellement modernes. Elles appartient à la famille de ces œuvres qui, apportant une note nouvelle, doivent lutter pour conquérir leur place, et méritent de l'obtenir parmi les meilleures. La création de cet opéra est donc un événément de réel intérêt musical.

Le poème retrace les amours d'Antoine et de Cléopâtre, la puissance séductrice de la reine d'Egypte, sa venue vers Antoine à Tarse, sur une galère couverte de femmes et de fleurs, la rencontre d'Antoine, qui ne tarde pas à devenir l'esclave de Cléopâtre, les transports de leur sens et les fêtes lascives qui les encadrent, puis l'abandon, le désespoir de l'amante se croyant trahie par Antoine, le retour de celui-ci et les ardeurs de la réconciliation, enfin la défaite d'Antoine, la victoire d'Octave, le dernier adieu des amants et la mort tragique de Cléopâtre dans le tombeau des Ptolemées.

La partition de M. Le Borne a magnifiquement commenté ce livret. Vigoureuse, ardente, passionnée, parfois un peu violente elle ne saurait laisser l'auditeur indifférent. Elle le heurte ou elle le séduit. Ce dernier effet sera celui que ressentiront tous ceux qu'attire l'art véritablement personnel et sincère. Les thèmes conducteurs sont très caractéristiques et développés avec une logique et une richesse remarquables, les principales scènes conduites habilement, sans lenteur, et leur intérêt se renouvelle sans cesse. L'orchestration, solide et pleine, présente toujours un vif intérêt, grâce à la variété et au savant emploi des différents timbres.

Nous signalons parmi les plus belles pages : le tableau de la galère où les chants lascifs des compagnes de Cléopâtre offrent un coloris particulièrement séduisant, les deux duos de Cléopâtre et d'Antoine, dans lesquels les influences franckiste et wagnérienne se font heureusement sentir, le ballet du 2me acte, et les préludes ou interludes symphoniques qui sont remarquables, la scène dramatique du 3me acte et une sorte de cantilène d'un beau caractère que chante à Cléopâtre abandonnée sa confidente Charmion, etc.

En résumé nous sommes en présence d'une œuvre originale, pleine de vie, de mouvement et de couleur. C'est certainement un des opéras les plus remarquables qui nous aient été donnés depuis 10 ans, non-seulement sur notre scène rouennaise, mais sur tous les théâtres lyriques françaises.

L'interprétation de Cléopâtre présente des difficultés. Il y a notamment des écarts terribles pour les voix. Mlle Davelli, de l'Opéra-Comique a superbement triomphé dans cette création de Cléopâtre, elle y restera inoubliable aussi bien comme tragédienne que comme cantatrice. C'est la perfection même et son succès a été unamine. M. Danse a joué le rôle d'Antoine avec cette correction et cet art du chant qui en font un excellent artiste. M. Claude Jean s'est tiré à son honneur du personnage ingrat de Thanis, général égyptien qui sacrifie au salut de la patrie son malheureux amour pour la reine et M. Th. Mathieu, chef d'orchestre a conduit musiciens et chanteurs à la victoire avec l'autorité, l'énergie et la décision qu'il apporte dans les études des œuvres nouvelles.

H. H.





LA GRANDE SEMAINE DE LA S. I. M. SUR LA COTE D'AZUR

Sur la demande d'un grand nombre de nos abonnés, se trouvant actuellement en villégiature sur la Côte d'Azur, ce n'est pas à Paris que nous organiserons le prochain dîner de notre Revue. Puisque nos artistes les plus fêtés et les personnalités les plus brillantes de nos réunions se retrouvent en ce moment sur la Riviera, c'est à Nice et à Monte-Carlo que S. I. M. groupera ses amis, entre le 16 et le 22 Mars *prochain.*

Cette période étant celle où d'importantes manifestations artistiques sont annoncées, nous avons pu élaborer à l'intention de nos lecteurs un programme particulièrement attrayant. Et pour permettre à nos abonnés de Paris de se joindre à leurs amis de la Côte d'Azur, nous leur offrons un plan de voyage dont ils apprécieront les avantages exceptionnels :

1° Voyage aller et retour en 1ère classe

PARIS — NICE — MONTE-CARLO

DÉPART ET RETOUR INDIVIDUELS ET FACULTATIFS

2° *Séjour de cinq jours pleins au* luxueux GRAND-PALAIS de NICE (chambre et trois repas). Dernier confort moderne.

3° Invitation à la *Répétition Générale (création) de Béatrice* d'André Messager, à l'OPÉRA de *Monte-Carlo.*

Invitation à l'OPÉRA de Nice.

Invitation au CASINO MUNICIPAL de Nice.

Invitation à l'ELDORADO de Nice.

4° Déjeuner de la Revue à Nice au *Nouvel Hotel Rühl.*

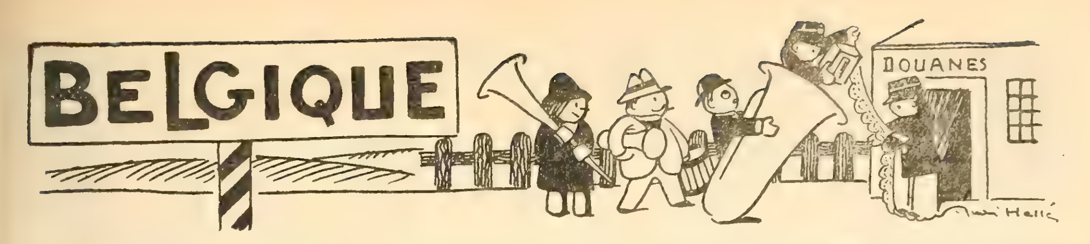
5° Déjeuner de la Revue à Monte-Carlo à l'*Hotel de Paris*, (le jour de la *Répétition Générale* de BÉATRICE.)

(Prix global pour nos abonnés, par personne : 300 francs.)

Le nombre des inscriptions est limité. Prière s'adresser à M. l'Administrateur de la Revue S. I. M. 29, rue La Boëtie les adhésions et le montant de la souscription, avant le 10 Mars.

Pour ceux de nos abonnés, qui se trouvent sur la Riviera le prix de chacun des déjeuners reste fixé, comme d'habitude, à 20 francs.

Les cinquante premiers inscrits, parmi les membres de la Société française des *Amis de la Musique*, pourront faire partie de cette excursion au même titre que les abonnés de la Revue.



La création de *Cachaprès* au Théâtre de la Monnaie devait être un événement. Du moins l'avaient annoncé les joviales fanfares de la Renommée et de la Publicité. Jamais autant d'interviewers et d'encenseurs avant la lettre ne s'étaient vu mobiliser : il s'agissait, n'est ce pas, d'une œuvre quasi... belge ! Malheureusement notre bon public a fait prompte justice de cette prétendue glorification de Lemonnier. Il a témoigné d'une magnifique indifférence pour l'essai médiocre que l'on prétendit préférer à telle partition nationale, dont la noble beauté s'est singulièrement accrue par l'inévitable comparaison. Nous avons revécu l'émotion connue, il y aura trois ans, au Lyrique flamand d'Anvers, d'une soirée d'art pur où le maître que nous pleurons exultait dans la vibrante communion des enthousiasmes, des ferveurs. Nous avons revécu cette heure glorieuse et l'émouvant symbole de la Cène où Barba, pasteur des âmes en *Edénie*, partageait le pain : chair et sang de la terre. Lemonnier, lui aussi, nous partageait le pain son âme, mais dans les acclamations qui le fêtaient, des mains, hélas, savaient déjà le poids des trente deniers de Judas.

Tout le monde a dit ou écrit que le scénario de *Cachaprès* ridiculise le puissant chef-d'œuvre que reste *Un Mâle.* L'action même, dans sa rudesse, dans sa vérité fauve et brutale, et poignante, y est trahie. Les caractères se sont banalisés outrageusement. La grande Forêt est absente. Et bien entendu, ni les splendeurs de l'évocation, ni le souffle, ni la fougue, ni le rythme ni le lyrisme panthéistes de l'écrivain ne se retrouvent, ici. Il faut déplorer que Lemonnier ait consenti à l'arrangement scénique d'une œuvre essentiellement réaliste. Ses héros étaient faits pour la saine et libre nature. Sans doute, les annotations, de lecture cursive semble-t-il, qu'il a semées aux divers tableaux du livret tentent de corriger l'irrévocable sécheresse d'un dialogue pénible, d'une prose inhabile, malgré les ficelles, les artifices archi-usés qui font partie de ce qu'on appelle : *le métier théâtral !* Le *Mâle* n'en devient pas moins grotesque, sur les décors en carton, et dans le rôle de l'amoureux transi à qui l'on fait chanter : “ Viens !... c'est le printemps, c'est l'amour ! ” Quant à la musique de M. F. Casadesus, elle n'est ni particulièrement bonne, ni spécialement mauvaise, sans pour cela qu'elle soit quelconque. Ses qualités lui viennent d'un parfait savoir-faire, d'une évidente distinction, d'une sensibilité toujours délicate, non dépourvue, par endroits, d'envolée. Le musicien, en somme, a écrit un poème-symphonique, en commentaire des plus belles pages du roman. L'hommage aurait dû s'arrêter là.

R. L.

Le quatrième *concert populaire*, précédant le Festival Strauss que nous avons en ce moment (Représentations d'*Elektra*, de *Salomé*, audition d'œuvres symphoniques sous la direction du maître) devait amener au pupître Claude Debussy et Vincent d'Indy. Mais à la veille de cette manifestation, un communiqué vaguement ironique nous apprenait que l'auteur de *Pelléas*, “ pris par la composition de quelque nouveau chef d'œuvre ” s'était récusé au dernier jour. Cette nouvelle a vivement déçu la jeunesse musicienne qui se promettait de faire fête à celui auquel nous devons — la récente création de *Parsifal* nous le fit mieux sentir encore — la révélation la plus fervente de nos passions et de nos joies, la plus humaine, aussi, selon notre heure. M. d'Indy prépara donc et dirigea seul l'audition, où la grosse part, ma foi “ quia nominor leo ” lui était réservée.



LONDRES

La Société des Concerts français de Londres poursuit sa 6e saison. Son influence dans les milieux musicaux anglais se trouve révélée par ce fait que, parmi les 185 sociétaires qui constituent maintenant cette phalange, les Français ne comptent que pour 56, les Anglais pour 129. Et parmi ces derniers, 35 appartiennent au professorat musical, ou sont élèves à l'Académie ou au Collège Royal de Musique. Si l'on ajoute les quelque 40 critiques musicaux qui suivent régulièrement ses concerts (bien que la Société ne fasse aucune annonce ou communiqué payant aux journaux qu'ils représentent) on a la physionomie du public régulier de la Société.

En plus des 22 concerts donnés à Londres jusqu'alors, la Société en organisa 31 dans la province anglaise. Aux programmes de ces concerts, nous relevons 66 noms de compositeurs français, 11 de ces compositeurs ayant pris part personnellement aux séances, 320 œuvres furent ainsi soumises au public anglais, et il est intéressant de noter que, sur ce nombre, 182 œuvres n'avaient jamais été données encore en Angleterre. On se rend compte dès lors de l'importance du mouvement créé.

Voici les programmes de la 6e saison :

Le 13 novembre, 22e concert consacré aux maîtres du XVIIe et XVIIIe siècle et à Debussy, Huë, Jarnach, Poldowski et Ravel, avec Mme J. Bathori-Engel et M. Henri Etlin.

Le 16 janvier, 23e concert : le quatuor Willaume-Feuillard jouera le *quatuor* de Ravel et, avec Mme Feuillard au piano, le *quintette* de J. Dupont, Mme Leininger-Devries chantera des mélodies de J. Dupont, Chausson et Jean Cras.

Le 16 février, 24e concert consacré au *quintette* de Florent Schmitt et à quelques-unes de ses mélodies et pièces pour piano. Le maître sera au piano ; le quatuor Willaume-Feuillard et Mme Roosevelt se joindront à lui.

En mai, 25e concert consacré à la *Suite basque* de Bordes, la *Suite en ré* de Vincent d'Indy et quelques chansons populaires. Mlle Luquiens et M. Louis Fleury en seront les principaux interprètes.

GENEVE

Devrais-je vous entretenir d'un cheval vert qui déshonore les murs de notre ville, de l'ouverture d'un magasin qui jette nos belles dames en extase, des oripeaux rutilants à la Richard Strauss, recouvrant une carcasse quelconque, ou des mascarades "chaloupantes" qui soulignent l'anniversaire d'une attaque nocturne manquée des savoyards contre Genève ? Il serait infiniment plus agréable de signaler le délicat étalage en question où des gazes vaporeuses, des voiles translucides, un chromatisme automnal délicat, murmurent la plus délicieuse des symphonies. C'est de l'idéal habillé, mais si peu vêtu, l'éloquence d'un rien ! Tant de symphonies ne portent que des loques, et laissent percer les coudes. La mentalité genévoise parmi ces diverses manifestations est plutôt désemparée. En musique, elle avait l'intime conviction que Bach, Beethoven et Wagner, étaient des génies, auxquels Mahler et Strauss seuls, pou-

vaient succéder avec gloire. La surprise ressentie au contact de " Pelléas ", il y a deux ans, fut le point de départ d'un certain revirement public. L'étonnement grandit l'hiver dernier, lors du premier concert français de Witkowsky et de son bel orchestre lyonnais. Ricardo Viñès contribua également à ce mouvement naissant, que deux récentes représentations de " l'Etranger " de V. d'Indy, faillirent compromettre, alors que le symphoniste d'Indy, avait eu sa large part dans les succès de la musique française. La présence de Sechiari, au quatrième concert d'abonnement (nos " Lamoureux "), remit, voici peu de temps, les choses au point et si cet élégant chef d'orchestre mérita les applaudissements d'une salle ravie, ce ravissement provenait tout autant de son programme uniquement français, qui remplaçait avantageusement les schopenhauriennes élucubrations "made in Germany", depuis près d'un demi-siècle. Chabrier, Debussy, Dukas, furent les héros de cette soirée et je me trompe fort ou l'art français est bien près d'avoir subjugué l'austère cité calviniste. Nous conquérir est plus difficile, si l'on s'en réfère au jugement de Voltaire " Ah ! cette Genève, quand on croit la tenir, tout vous échappe. Perruques et tignasses, c'est tout un ". La victoire n'est en pas moins proche, et nous applaudissons d'avance les initiatives qui vont nous amener sous peu l'orchestre Chevillard et de nouveau Witkowsky, pour un, peut-être pour deux concerts d'orchestre.

Cette chronique pourrait s'arrêter ici s'il ne me restait le devoir de signaler les solistes qui se risquent à donner seuls, ou à deux, des concerts. La plupart du temps, les banquettes forment le meilleur de l'auditoire. Si l'on insiste, cela réchauffe un peu la salle sans grand avantage pour l'artiste. Jules Boucherit, dont l'âme latine vibrait intensément dans un récent concert, a dû éprouver quelque déception à cet égard. Que voilà donc un beau violoniste, qui mérite, autant que Thibaud, d'attirer la grande foule ! Les pianistes Oliver Denton, Henri Schidenhelm, Aurelio Giorni (jeune virtuose italien de tempérament), firent d'égales et mélancoliques expériences. Mais ils sont tant, que le public s'y perd, à distinguer le bon grain de l'ivraie ! A en juger par l'accueil glacial réservé à Leech-Carrecas (pourquoi ? mystère !), à celui plus sympathique d'Oscar Gustavson, et réellement chaud d'Hélène Wuillemier tous trois violonistes, on en arrive à réserver son opinion personnelle sur toute cette jeunesse courageuse. Il reste acquis, que le récital devient un genre de plus en plus hasardeux. A bas le récital ! Mais alors, comment se faire connaître ? Il n'y a encore que le récital. Vive alors le récital ! Le mal est décidément nécessaire.

Franck Choisy.

Société internationale de Musique

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE LA SECTION DE PARIS

La Section de Paris a tenu son Assemblée Générale de 1914, le jeudi 29 janvier à la Bibliothèque de l'Opéra, sous la présidence de M. J. Ecorcheville.

Après l'allocution du Président, le Secrétaire Général et le Trésorier ont présenté leurs rapports qui ont été approuvés à l'unanimité.

L'élection du Comité faite par l'Assemblée Générale et suivie de l'élection du Bureau a donné les résultats suivants :

J. Ecorcheville, Président ; L. de La Laurencie, Vice-Président ; J. Chantavoine, Secrétaire Général ; Ch. Mutin, Trésorier ; membres du Bureau : MM. A. Boschot, L. Laloy, J.-G. Prod'homme, H. Prunières, H. Quittard.

Société Française des Amis de la Musique

CONCERTS POPULAIRES

Les deux premiers concerts de la Société des Concerts Populaires — dont M. Pierre Monteux est le Président et le Chef d'orchestre, — ont remporté le plus grand succès. La critique a été unanime à apprécier l'œuvre entreprise par cette nouvelle et vaillante association artistique.

Nous avons déjà dit, et nous ne croyons pas inutile de répéter, que la Société des Concerts Populaires se propose de donner, à prix très réduits, en dehors des concerts du dimanche, quelques auditions dans les Universités Populaires ou œuvres similaires.

De plus, son intention est de consacrer périodiquement, le matin, une répétition à la lecture d'œuvres nouvelles de compositeurs français ou étrangers.

Pour remercier la Société Française des Amis de la Musique de lui avoir accordé son patronage et son appui, M. Pierre Monteux, au nom de la Société des Concerts Populaires, a bien voulu offrir à tous nos adhérents les privilèges suivants :

Les membres de la Société Française des Amis de la Musique seront reçus gratuitement, sur présentation de leur carte de sociétaire :

1° A toutes les répétitions générales du samedi matin.

2° A toutes les séances de lecture musicale.

Notre Société lui en sait gré et le remercie en outre très vivement de l'amabilité qu'il a eue d'inviter tous ses membres à son concert d'inauguration du 8 Février. Un grand nombre des Amis de la Musique ont répondu à son appel et lui ont prouvé par là, et par leurs applaudissements si mérités, combien ils ont été sensibles à sa gracieuse pensée.

Nous ne doutons pas que nos Sociétaires apprécieront les avantages qui leur sont accordés par notre entremise et que cela les incitera à faire une utile propagande aussi bien pour les Concerts Populaires qu'en faveur de notre Société.

* * *

PRIX DE MUSIQUE 1913

Le Conseil d'administration de la Société s'est réuni le jeudi 19 février chez M. Gustave Berly, Président.

Dans cette séance, le Conseil a été appelé à se prononcer sur le prix de musique de Fr. 500, pour 1913, attribué à titre d'encouragement à une compagnie de quatuor à cordes.

Plusieurs concurrents s'étant désistés au dernier moment, et d'autre part l'importance des documents fournis par le quatuor Chailley ayant parfaitement répondu au programme imposé, il a été jugé qu'une audition, primitivement exigée, devenait inutile.

Par suite, le Conseil a voté, à l'unanimité, d'accorder le dit prix au quatuor Chailley, equel est composé de :

M. Marcel Chailley, 1er violon
M. Victor Gentil, 2e violon
M. Philippe Jurgensen, Alto
M. Jules Griset, Violoncelle

Le quatuor Chailley se fera entendre prochainement dans une des réunions privées de la Société Française des Amis de la Musique.

* * *

COMMUNICATION :

— Par suite d'une entente avec la direction de la Revue Musicale S. I. M, les membres de la Société Française des Amis de la Musique sont appelés à profiter des privilèges offerts aux abonnés de cette publication, à l'occasion d'un " Meeting " qui aura lieu sur la Côte d'Azur ce mois-ci.

— On trouvera d'autre part dans le présent numéro un programme détaillé relatant les avantages exceptionnels qui seront accordés aux souscripteurs.

— Ceux de nos membres qui voudraient profiter de cette excursion n'auront qu'à en faire la demande à M. René Doire, Administrateur de la Revue Musicale S. I. M, 29 rue la Boëtie, en lui adressant le montant de leur souscription qui est fixée à Fr. 300.

Le nombre des inscriptions réservé aux Amis de la Musique est limité à cinquante.

* * *

NOUVEAUX MEMBRES

Les nouvelles adhésions suivantes sont parvenues au Secrétaire Général :

Mlle Arthus
M. Beaucaire
Mlle Berthaud
M. Edouard de Billy
Mme Richard Bloch
Mlle Suzanne Boudon
M. Louis Bouvier
Miss Maud Braëtt
M. Charles Catusse
M. Frank Choisy
M. Delage
M. Dépinay
M. Henri Delmas
Mme Détroyat
Mme Léon Dreyfus
M. Genuys
Mme Louis Guérin
Mme Harouel-Garcia
Mlle Homolle
Mme Laffite
Mme Marty
Mme René Martin
Mme A. Messein
Mme Georges Odier
Mme Rieder
M. Ernest Rieder
Mme Lucien Sée
M. Henri Soulié
Mlle Vigneron
Mme Zukowska

COTISATIONS 1914 :

Les membres de la Société qui n'ont pas encore réglé leur cotisation pour l'année 1914 sont instamment priés de bien vouloir en adresser le montant au Secrétaire Général, 29 rue la Boëtie. Il y a intérêt pour eux à le faire, car la présentation des cartes de sociétaire sera dorénavant exigée à l'entrée aussi bien pour les répétitions des Concerts Populaires que POUR TOUTES LES RÉUNIONS DE LA SOCIÉTÉ.



ÇA ET LA

Échos

Les scrupules de l'artilleur.

Nous avons reçu la lettre suivante :

" Permettez-moi de venir vous demander un petit éclaircissement sur un mystère qui m'intrigue. Je suis, de mon métier, artilleur de la Tour Eiffel. C'est moi qui, chaque jour, pour annoncer l'heure de midi aux parisiens, approche du petit canon de la troisième plateforme une mèche allumée. Là-haut, vous savez, on n'a pas grandes distractions et on s'amuse comme on peut. Moi, je me plais à observer avec une forte lorgnette, les effets que produit, dans les rues de Paris, la détonation quotidienne. J'ai pu faire ainsi quelques observations curieuses. J'ai remarqué, en particulier, qu'il existait une catégorie de travailleurs sur qui mon coup de canon produisait une impression foudroyante ; c'est celle des musiciens d'orchestre. A midi, bien des ateliers s'ouvrent et déversent leurs ouvriers sur la chaussée, mais il faut voir se vider une salle de répétitions ! Ça vaut le coup ! J'enflamme mon étoupe, et je braque aussitôt ma longue vue sur la place du Châtelet ou la rue la Boëtie... Boum !!! Instantanément un flot de petits hommes noirs se bouscule hors de la maison et grouille sur le trottoir ! D'où je suis, on dirait que j'ai tiré sur un nid de fourmis ! C'est rigolo comme tout...

Or, depuis quelque temps, il se passe un fait auquel je ne comprends rien. Il y a, rue de Clichy, au Casino de Paris, un nouvel orchestre qui répète tous les matins, au lieu de se reposer, comme les autres, entre chaque séance. C'est déjà pas très naturel, mais figurez-vous que ces amateurs-là ne sortent pas de leur trou à mon coup de canon ! Ce n'est qu'un quart d'heure ou une demi-heure après qu'ils s'en vont tranquillement déjeuner.

Vous qui êtes de la partie, voulez-vous me dire si c'est un orchestre bien sérieux, si c'est de vrais musiciens ou simplement une réunion de sourds ? Je vous avoue que ces gens-là ne m'inspirent pas grande confiance. Pourquoi ne font-ils pas de la musique comme tout le monde ?

Recevez... etc.

La parole est à M. Pierre Monteux.

ø ø ø

Le chat qui dormait...

Il ne dormait que d'un œil. Au fond, il ne perdait pas un mot de la conversation de son temps à laquelle il affectait de ne plus se mêler depuis quelques années. Et il continuait à observer les hommes et les choses de la musique avec la perspicacité narquoise qui l'avait rendu si redoutable. Il était, en effet, à peu près seul à remplir dans la critique le rôle de détective artistique, démasquant les simulateurs et dressant des contraventions contre les saboteurs, avec une inlassable énergie. Lui seul osait prélever des échantillons chez les falsificateurs et les exposer publiquement en guise de pièces à conviction. Rassurés par son long silence, les amateurs reprenaient confiance et s'enhardissaient... ils avaient tort. Un coup de patte énergique vient de prouver à un outrecuidant jeune homme, auteur d'une ridicule plaquette, que les méfaits musicographiques ne demeurent pas toujours impunis et qu'il y a des juges... à Bruxelles !

Alimentation rationnelle.

Elle n'est plus très jeune et le métal de sa voix est profondément altéré. Malgré les timides objurgations de ses amis, elle ne se décide pas à lâcher " la rampe " et ses apparitions sur la scène provoquent parfois de cruelles manifestions populaires. Tout récemment, à l'issue d'un air particulièrement douloureux, la traditionnelle pomme cuite vint s'écraser à ses pieds avec un bruit flasque. Folle de colère, l'artiste courut s'enfermer dans sa loge où, sans soupçonner le drame qui venait de se jouer sur le plateau, deux de ses familiers devisaient paisiblement en attendant son retour. L'un d'eux était son vieux médecin. Il décrivait avec enthousiasme à son interlocuteur les bienfaisants effets des régimes qu'il prescrivait à ses clientes : "Chère amie, s'écria-t-il avec feu, en voyant entrer la cantatrice, dites vous-même à Monsieur quels miraculeux résultats vous obtenez avec le régime des fruits cuits que vous expérimentez en ce moment... "

Le bon docteur n'a pas encore compris pourquoi, au lieu de répondre à cette simple question, sa cliente préféra s'offrir immédiatement une attaque de nerfs...

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

A la mémoire de Raoul Pugno. — Sur l'initiative de M. Edouard Ganche, et avec l'autorisation de la famille de Raoul Pugno, un Comité vient de se former dans le but d'élever à la mémoire du grand artiste un monument destiné à perpétuer le souvenir de son admirable talent. Le Comité d'exécution a pour président M. Camille Le Senne et pour vice-présidents : Mme Adolphe Brisson, MM. Henri Deutsch de la Meurthe, Henri Heugel, Camille Mauclair. Les souscriptions doivent être adressées à M. le docteur G. Patourel, trésorier du comité, 79, avenue de Breteuil, Paris 15e.

***

On nous prie d'annoncer la fondation d'une nouvelle Société artistique *le Diapason*, sous la présidence de Mme la Duchesse d'Uzès douairière et de M. Camille Chevillard, et la vice-présidence de Mme Edmond de Polignac.

Le *Diapason* a pour but de donner des séances de musique, notamment de musique de chambre, dans les conditions les meilleures et avec les garanties les plus sérieuses de parfaite exécution et de confort matériel.

Il se propose en outre de révéler avec le plus grand éclectisme les œuvres d'artistes anciens ou modernes, éditées ou inédites et qui, par leur intérêt artistique sont susceptibles de retenir l'attention.

***

Très brillante soirée musicale dans les salons de Mme et M. Louis Diémer. Un programme ort intéressant permit aux invités d'applaudir Mme Kutscherra, Mme Marcella Pregi, M. Albert Geloso, M. Louis Fournier, M. Henri Etlin et le maître de la maison dont la virtuosité n'a jamais été plus éblouissante et plus infaillible.

***

L'Annuaire des Artistes (28e Année) *Edition* 1914, vient de paraître.

Le volume richement relié est en vente au prix de 7 fr. chez Risacher, 161, *rue Montmartre, Paris*, et chez tous les principaux libraires.

* * *

De Berlin.

Trois jeunes pianistes parisiennes viennent de se produire presque en même temps dans les salles de concerts de Berlin. M[lles] *Geneviève Dehelly*, *Lucie Caffaret* et *Germaine Lefort* se sont en effet donné rendez-vous dans la capitale germanique, où leurs récitals ont été applaudis par la presse musicale. Mademoiselle Geneviève Dehelly très remarquable a, en outre, joué la Ballade de Fauré à la Salle Blüthner.

* * *

De Saint-Pétersbourg.

Avec le plus grand succès, vient d'avoir lieu, à Saint-Pétersbourg, une audition de la " Croisade des Enfants ", de M. Gabriel Pierné, par le célèbre *Chor Archangelsky* et l'orchestre du Comte Chérémétieff, sous la direction de M. von R. Hesselbarth.

D'autre part, on nous annonce qu'une Société de Reval s'est organisée et fait une tournée de la " Croisade des Enfants ".

La première audition a eu lieu le 4 février à Réval ; la seconde à Riga, au Théâtre Municipal.

Le personnel choral qui fait cette tournée se compose de 140 choristes et de 170 enfants.

L'ochestre est dirigé par M. Hirschfeld.

* * *

De Monte-Carlo.

Les " Concerts Louis Ganne " :

La vogue des Concerts de la " Salle de Musique " que dirige M. Louis Ganne, grandit de jour en jour. Le public mondain suit assidûment ces merveilleuses séances musicales où, sous la baguette magique du célèbre compositeur, un petit orchestre d'élite uniquement constitué de premiers prix du Conservatoire, nuance à ravir la musique classique et moderne.

A côté des concerts quotidiens et l'après-midi, M. Louis Ganne donne, le soir, des " Concerts de gala " où se font entendre les meilleurs virtuoses.

Depuis le 1[er] janvier, ces " galas " dont le succès est éclatant, ont permis au public élégant d'entendre et d'applaudir d'admirables artistes :

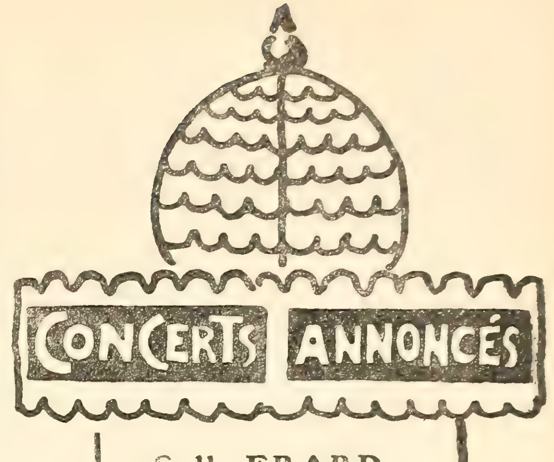
Ce furent, à tour de rôle, les brillants pianistes MM. Jean Batalla, Edouard Garès, MM[mes] Jane Mortier et Madeleine Vizentini ; — les virtuoses violonistes, MM. Deszo Lederer, Pierre Matignon, et M[lle] Yvonne Astruc ; — deux violoncellistes merveilleuses, M[me] Caponsacchi et M[lle] Anna Nehr ; — le maître flûtiste, M. Hennebains ; — la brillante harpiste, M[lle] Nicole Anckier.

M[me] Cécile Chaminade est venue accompagner au piano plusieurs de ses œuvres exquises, remarquablement chantées par M[me] Marie Capoy, et délicieusement soupirées par le flûtiste M. Georges Laurent.

Parmi les cantatrices les plus applaudies, il faut citer M[lle] Suzanne Brévil, M[lle] Valentine Rycet, M[lles] Felde Symson, Thérèse Stengel et Charlotte Boichin.

L'excellent ténor M. Georges Mauguière fit apprécier sa voix pure et son style parfait.

A l'un des plus récents " galas ", les virtuoses de l'orchestre offrirent à M. Louis Ganne sa croix en brillants de chevalier de la Légion d'honneur. Le public fit chorus : ce fut un moment d'émotion unanime. Car si M. Louis Ganne est adoré par son prestigieux orchestre, il est aussi l'idole du public mondain, qui admire et chérit en lui le chef d'orchestre de brillante maestria, le musicien vraiment emballant, et l'homme de la plus charmante cordialité.



TOUS LES DIMANCHES EN MATINÉE

Concerts du Conservatoire Lamoureux, Colonne, Monteux, Sechiari,

Salle ERARD

du 1 au 15 Mars

2	Mlle Pinguet	9 h.
3	M. Loyonnet	9
4	Mlle Veluard	9
5	M. Risler	9
6	Mlle Lœuffer	9
7	M. E. Sauer	9
8	H. Renié (élèves)	9
9	M. Montoriol-Tarrès	9
10	Mlle Duranton	9
11	Mlle Lewinsohn	9
12	M. de Francmesnil *	9
13	M. Loyonnet	9

Salle Malakoff

du 1 au 15 Mars

les lundis et les jeudis à 9 h. Concerts-Rouge.

Tous les Vendredis à 4 h. Musique de chambre.

SALLE DES AGRICULTEURS DE FRANCE

2	Marcel Ciampi	9 h.
5	Mme Laghos	9
6	Charles Dorson	9
7	M. Buesst	9
9	Marcel Ciampi	9
10	Magda Le Goff	9
11	M. Hekking *	9
12	Mlles Chaigneau	9
13	Mme Filon	9
14	M. Pitsch	9

SCHOLA CANTORUM

6	Quatuor Le Feuve	9
9	Mlle Logé	9

Salle GAVEAU

du 1 au 15 Mars

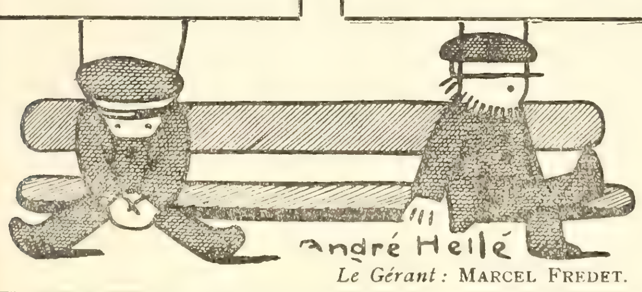
1	Concert Lamoureux	3 h.
3	Récital Friedman	9
4	M. Schwaab	9
5	M. Schmitz	9
6	M. Spalding	9
8	Concert Lamoureux	3
8	Concert Hasselmans	9
10	Société Philharmonique	9
12	M. Dumesnil *	9
13	Schola	9
14	Mme Meyer	9
15	Concert Lamoureux	9

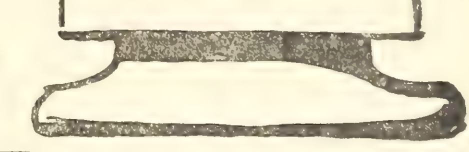
* Voir nos annonces.

Salle PLEYEL

du 1 au 15 Mars

1	Mlle Lucie Mallez (Elèv.)	1 h.
2	Le Quatuor avec piano	4
	Mme Gaët. Vicq-Challet	9
3	Mlle Jul. Meerovitch	9
4	Mme C. Chevillard (Elèv.)	2
5	Le Quatuor avec piano	9
6	M. Motte-Lacroix *	9
7	La Soc. Nat. de Musique	9
8	M. Ph. Courras (Elèves)	1
9	Le Quatuor Capet	9
11	Le Quatuor Calliat	9
12	Mlle Jul. Meerovitch	9
13	Le Quatuor Capet	9
14	Mlle Adeline Bailet	9
15	Mme Cadet-Fischer (El.)	9





Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

Les Revenus et la Bourse



Dans les nos de novembre et décembre, sous le titre : *La Vie chère et la Bourse*, j'ai expliqué que la cherté croissante de la vie avait entraîné beaucoup de capitalistes à échanger leurs valeurs de tout repos ne rapportant que 3 à 4 % contre des valeurs de second ordre produisant 5 à 6 %.

J'ai démontré les dangers d'un tel échange, la moins-value risquant de faire perdre sur le capital plus que la différence du revenu et j'ai mis à votre disposition ma vieille expérience financière pour vous indiquer gracieusement les titres à vendre ou à garder.

J'ai aussi indiqué la spéculation comme un moyen d'augmenter vos ressources, mais en ayant le soin de faire diriger vos opérations par un professionnel expérimenté et je vous conseillais de limiter votre spéculation à la rente française 3 %, la seule qui m'ait donné des bénéfices constants depuis 40 ans que je la pratique.

En janvier, sous le titre : *Les Impôts et la Bourse*, j'ai examiné la situation financière et j'ai montré la nécessité pour tous les Etats de recourir d'abord à des emprunts puis à des impôts nouveaux pour équilibrer leur budget grevé par des dépenses sociales et militaires.

En février, sous le titre : *Les Emissions et la Bourse*, j'ai entrepris de vous mettre en garde contre les prochaines sollicitations des banques qui, par leurs prospectus, leurs affiches et leurs guichets innombrables, s'apprêtaient à drainer l'épargne publique et je vous ai montré qu'il était toujours plus avantageux d'acheter un titre en bourse à un cours débattu entre l'offre et la demande que de souscrire à une émission à un prix arbitrairement fixé par les émetteurs.

Eh bien ! je ne saurais trop insister à nouveau sur les sages conseils déjà donnés et, pour répondre à ceux qui m'ont demandé comment ils pouvaient augmenter leurs revenus, je vais résumer les conditions dans lesquelles je me charge de guider ceux qui s'adressent à ma compétence.

Si vous voulez courir vous-même les risques de perte et avoir tous les bénéfices possibles, vous envoyez les fonds à un coulissier quelconque inscrit au Syndicat officiel, de préférence à l'un de ceux avec lesquels je traite depuis de longues années et qui sont bien organisés pour l'exécution des ordres de primes.

Je donne alors les ordres pour votre compte à votre nom, vous recevez chaque jour les avis d'opérations et chaque mois le relevé du compte total en perte ou en bénéfice et je vous demande pour mes peines et soins le quart des bénéfices nets encaissés par vous.

Pour les cinq derniers mois, le bénéfice net pour 1000 francs s'est élevé à 240 fr. soit 180 fr. déduction faite de mon quart, ce qui représente un produit de 36 fr. par mois en moyenne pour 1000 fr., soit 360 fr. pour 10.000 fr.

Je ne crois pas qu'on puisse trouver une combinaison plus avantageuse, d'autant plus que le capital est toujours libre à la fin de chaque mois, si l'on veut cesser.

Vous auriez donc bien tort de ne pas profiter de mon offre, tout au moins de ne pas essayer pendant un mois. J'enverrai d'ailleurs, à tout lecteur qui m'en fera la demande, le moyen de s'assurer un revenu de 3 % par mois et sans aucun risque.

P. E. PENAUD.

P. S. *Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de* 10 *h. à* 11 *h. et de* 4 *h. à* 7 *h. à mon bureau,* 8, *rue Drouot à Paris, ou par Correspondance.*

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

J'ai un capital de ______ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse : ______

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

(*Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue*).



M. A. DE PRANG

Élève d'Auer, qui vient de remporter à Paris, salle Gaveau, un succès considérable



Cliché H. Manuel

La Cantatrice MADELEINE GILQUIN



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Tea gown en mousseline rose garni dentelle, corsage kimono, mousseline décoltée en pointe avec revers ; jupe formant panier entre-deux dentelle bas de jupe mousseline formant plis terminés par une grande dentelle.



La Mode à travers les Arts.

Vous souvient-il, Mesdames, des souhaits que je vous adressai au début de l'année nouvelle ? Hélas, les pronostics de la Mode de demain démontrent l'inanité de mes espoirs timides et vous n'accueillez favorablement que les vœux audacieux.

J'en appelle au témoignage de ces citations :

" Dans un dîner chez Madame X... on a beaucoup admiré la perruque bleue portée par la Duchesse de X..., la perruque mauve de la Comtesse de J..., la perruque cerise de la Marquise de Z...". Suggestive égalité ! "Le Vicomte de X... arborait de délicieuses moustaches tango, le Baron de J... les avait choisies rose pâle et le Prince de Z... violet sombre ". Il vient de perdre sa tante la Chanoinesse de W... " Le maquillage changera sous peu d'aspect. Désormais nos élégantes porteront sur les joues des fleurettes délicatement peintes ".

L'orchidée symbole des âmes aux détours inquiétants est très demandée. Avis aux jeunes artistes qui cherchent un débouché à leur talent.

" Les pieds nus dans les cothurnes se généralisent et par là même le bracelet encerclant les chevilles. Quelques femmes rappellent au-dessous du genou, en une sorte de jarretière, les fleurettes de leur visage ".

" D'autres belles " Madames " habillent et réchauffent de bandelettes d'hermine, ou de zibeline, la nudité de leur jambes fines et le polissage et le chaud coloris des ongles s'impose ; les bagues au gros orteil apparaissent ". Les anneaux dans le nez suivront peut-être.

" Les robes se porteront infiniment plus courtes, elles ne dépasseront pas de beaucoup le niveau du genou ". Et voilà les Parisiennes transformées en petites filles... parfois quinquagénaires.

" On verra des volants aux jupes cousus la tête en bas et s'évasant fortement. D'autre part la tournure s'accentue, nous marchons vers le strapontin de nos grand'mères. Les chemises de tulle et celles en mousseline de soie voient leur succès s'accentuer, car elles aident à affiner la silhouette. Honnêtes chemises de nos aïeules vous ne reconnaîtriez pas vos descendantes !

" Les femmes viennent de se découvrir une myopie uniforme qui affecte un seul œil, puisqu'elles se servent désormais d'un monocle. "

Cela leur permet de ne regarder que d'un côté, celui de leur bon plaisir.

" Les couleurs en vogue seront le rouge éclatant, le violet vif, le jaune fulgurant, le vert acide ". Adieu les douces teintes des pastels et les tons nuancés.

Ces trouvailles carnavalesques, ces retapages de vieilleries à la mode du jour, cette prétention à l'art antique dans ses plus grossières déformations nous rappellent fâcheusement nombre d'œuvres qui s'étalent aux cimaises de nos innombrables " Salons ", ou que nous écoutons dans nos innombrables concerts...

JAN DE LA TOUR.

P. S. Je reçois une lettre datée de Nice. L'ami qui me l'écrit est descendu au " Grand Palais " et il me vante avec enthousiasme cet hôtel situé en plein midi où, selon l'expression consacrée règne tout le confort moderne et aussi un luxe de bon goût et un raffinement de service grâce auxquels on se sent délicieusement chez soi.

Mon ami me chante également les louanges du " Cantola " qu'il a la chance d'entendre souvent. Il me décrit, ravi, le véritable appareil d'art dont l'exécution parfaite le réconcilie, avec le piano. Car, conclut-il, si La Rochefoucauld a dit que les dévots dégoûtent parfois de la religion, combien de pianistes dégoûtent du piano !

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :



A IDA ISORI

LA MORT de CLÉOPATRE
Kleopatra's Tod
La Morte di Cleopatra



Scène lyrique pour Soprano et Orchestre
Lyrische Szene für Sopran u. Orchester
Scena lirica per Soprano e orchestra

d'après Shakespeare
nach Shakespeare
inspirato da Shakespeare

Texte et musique   Text und Musik
Testo e musica

de
von
di

PAOLO LITTA

Universal Edition
Leipzig - Vienne et Paris
(Rouart-Lerolle)

Xe Année. 15 Mars 1914

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



A PROPOS DU " JOSEPH " de Richard STRAUSS (Interview du Comte Kessler)

LA QUINZAINE :

CONCERTS ET RÉCITALS — PROVINCE — BELGIQUE — L'ÉDITION — REVUE DE LA PRESSE — ÉCHOS

Supplément de Quinzaine

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie Tél. Wagram : 98-12

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

Comité d'honneur :

M. le Président de la République — M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts — M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts — M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire — M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

Conseil d'Administration :

Présidente d'Honneur : S. A. R. Mme la Duchesse de VENDOME

Bureau :

Président : M. Gustave BERLY — *Vice-Présidents :* M. le Prince A. D'ARENBERG — M. Louis BARTHOU — M. J. ÉCORCHEVILLE — M. Alexis ROSTAND ; *Trésorier :* M. Léo SACHS ; *Secrétaire du Conseil :* M. Gustave CAHEN ; *Secrétaire Général :* M. Louis DE MORSIER.

Membres du Conseil :

Mme Alexandre ANDRÉ — Mme la Comtesse RENÉ DE BÉARN — M. André BÉNAC — M. Léon BOURGEOIS — M. Gustave BRET — Mme la Comtesse GÉRARD DE GANAY — M. Fernand HALPHEN — Mme la Vicomtesse D'HARCOURT — Mme la Comtesse D'HAUSSONVILLE — Mme Daniel HERRMANN — Mme Henry HOTTINGUER — Mme Georges KINEN — M. Jacques PASQUIER — Mme la Comtesse PAUL DE POURTALÈS — M. A. PRÈGRE — Mme Théodore REINACH — M. Romain ROLLAND — M. Jacques ROUCHÉ — M. Louis SCHOPFER — Mme SÉLIGMANN-LUI — M. Jacques STERN — Mme TERNAUX-COMPANS
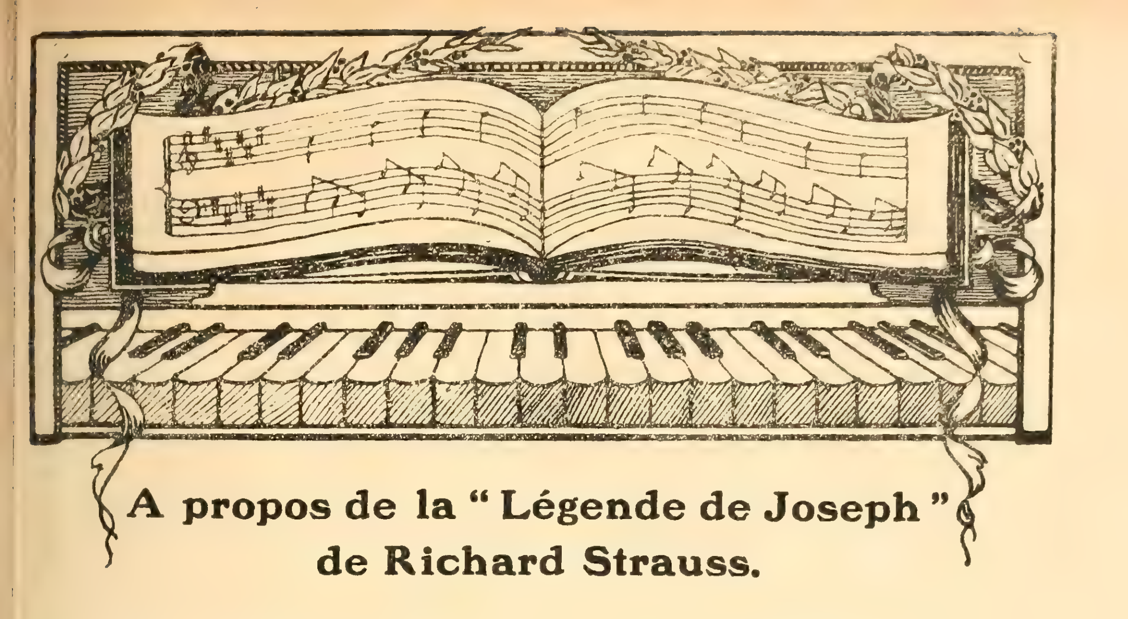


UNE EXPOSITION SENSATIONNELLE

Pendant tout le cours du XVIIIe siècle, les clavecins et épinettes étaient décorés par les meilleurs artistes de l'époque. C'étaient de véritables merveilles que les collectionneurs d'aujourd'hui s'arrachent, et sur lesquels princesses, singes, fleurons, astragales revivent pour la joie des yeux.

Le XIXe siècle n'avait guère que le piano cercueil en palissandre ou en noyer, il aurait semblé insultant à la mémoire des génies que l'on interprétait sur les touches d'ivoire, de distraire, même de la façon la plus minime, l'attention des auditeurs de l'œuvre musicale elle-même.

Une heureuse réaction se produit actuellement sous l'impulsion de M. Gustave LYON Directeur de la maison Pleyel, et l'art ancien revit sur les pianos les plus modernes exposés à la Galerie la Boëtie.

Il y en a du style Louis XIV le plus pompeux, d'autres du Louis XV le plus délicieusement contourné, il y en a de l'époque Louis XVI, du Directoire, de l'Empire. Chacun suivant son goût peut découvrir le siècle qu'il affectionne, et les plus beaux salons peuvent se compléter et ne plus avoir cette tache navrante qu'était le piano droit ou à queue, qui remplissait d'ombre le coin où il se dressait.



A propos de la " Légende de Joseph " de Richard Strauss.

UNE INTERVIEW DU COMTE KESSLER

La France qui accueillit jadis la première les grandes œuvres de Meyerbeer et de Rossini, la France, qui fut la seconde patrie de Glück et de Lully, ignore les derniers drames de Richard Strauss. Nous seuls en Europe, nous ne connaissons ni la terrifiante *Electra* ni le *Chevalier à la rose*, ni la provocante *Ariane*.

Le Théâtre des Champs-Elysées y avait bien songé ; il nous les aurait donnés, si des considérations extra-musicales, appuyées par une critique toujours dédaigneuse, n'avaient entravé son zèle, et imposé la banalité d'un répertoire usagé, mais classique.

L'Opéra, agréablement surpris du succès de Salomé ne tient guère à s'aventurer plus loin ; en ce moment surtout. Il fallait donc attendre une intervention étrangère, seule capable de présenter à la France l'œuvre dramatique de ce phénomène musical qu'est Richard Strauss. Cette intervention va se produire. Au Théâtre de l'Avenue Montaigne un consortium anglo-américain va venir nous montrer comment on dirige une scène moderne ; Strauss fait partie de son programme. En outre, à l'Académie Nationale de Musique, le prestigieux Diaghilew va s'installer quelques semaines et nous révéler dans toute sa nouveauté une œuvre de Straus spécialement écrite pour les ballets russes, pour cette troupe errante et qui porte aux quatre coins du monde l'art révolutionnaire.

Notre public français et ses directeurs comprendront-ils la leçon ? Se sentiront-ils humiliés d'être servis après l'Europe et l'Amérique, et ne devoir une première de Strauss qu'à l'ingénieuse audace du plus slave des managers ? Je ne sais, mais il m'a paru désirable d'insister sur cet événement, et de saisir à son passage à Paris l'un des auteurs de cette " Légende de Joseph " dont on commence à jaser, et sur laquelle on a déjà colporté plus d'une histoire fantastique.

***

Je suis donc allé voir le Comte de Kessler, qui, avec Hoffmannsthal, signera cette fois l'œuvre nouvelle du grand compositeur allemand. Craintif à bon droit, le Comte redoute une indiscrétion de plus. N'a-t-on pas été jusqu'à raconter comment l'idée de " Joseph " lui était venue l'année dernière au Musée du Louvre, en contemplant un tableau célèbre. Le hasard n'a été, en réalité, pour rien dans cette conception. Si les auteurs ont choisi l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, c'est qu'ils ont vu dans cette aventure une *tragédie* et un *symbole.*

La tragédie résulte du contraste violent et soudain de deux mondes dans l'âme de la femme de Putiphar ; contraste qui l'anéantit, parce qu'elle est incapable de le résoudre. L'arrivée de Joseph, petit être qui respire l'atmosphère étrange et quasi divine d'un pays lointain, Lohengrin enfant, oiseau de Paradis encore tout auréolé de ciel, révèle à l'âme trouble et lourde de la femme de Putiphar, à cette âme royale, cuirassée d'or et écrasée sous les richesses, un monde nouveau, libre et léger, le monde divin de la Vie. Elle, que rien jamais n'a tentée, que rien n'a émue, lac d'eau morte et glacée que nul souffle jamais ne rida, se sent remuée pour la première fois par ce rayon de soleil venu d'elle ne sait où. Elle naît en même temps à l'émotion et à l'impossibilité de satisfaire cette émotion. Ou plutôt le seul moyen de la satisfaire qui se présente à son imagination, celui de posséder Joseph, se révèle à elle illusoire au moment même où Joseph apparaît, à ses yeux, nu. Car devant cette nudité divine, elle reconnaît en Joseph l'être qu'aucune possession jamais ne lui donnera. Et alors, c'est le duel à mort dans son âme entre les deux mondes, celui dont elle est, et celui où elle désespère d'atteindre. Il faut que l'un anéantisse l'autre. Si la femme de Putiphar ne détruit pas jusqu'au souvenir de ce monde divin qui lui est fermé, elle-même sera détruite. Et la tragédie maintenant, c'est la désagrégation progressive d'une âme noble et fière, mais lourde et incapable de se libérer par la puissance corrodante du Divin. L'esprit de tentation et de mort, c'est ici non plus comme dans *Faust* Méphistophélès, mais Dieu. Peut-être y aurait-il aussi un rapprochement à faire avec Phèdre, mais avec la Phèdre antique, non pas celle qui meurt de honte, mais celle qui, comme Sémélé, est pour ainsi dire foudroyée par la colère des dieux. Chez la femme de Putiphar, le mystère de la malfaisance de Dieu prend une forme plus détournée, plus subtile ; mais c'est cependant la même conception fondamentale, tamisée à travers vingt siècles de conceptions chrétiennes. — Voilà, nous dit le Comte Kessler, à peu près la signification du drame que nous avons conçu. A moins que, — et l'auteur sourit, — à moins que vous ne préfériez imaginer à travers l'action présentée, un symbole différent, ce qui est toujours permis.

Mais quant à notre intention symbolique, elle était bien arrêtée dès le début. C'est même dans cette intention que nous avons transporté notre action d'Egypte à Venise, et du temps des Pharaons à celui de Véronèse. Le cadre trop exactement historique gêne, à notre sens, l'imagination. Ou plutôt, dans ce cadre trop étroit, elle prend moins facilement une signification générale. Il faut déraciner les faits, pour les libérer des contingences.

* * *

— Et, demandons-nous, vous avez pu exprimer tout cela par la danse ?

— Oui. Mais entendons-nous, il ne s'agit pas d'un ballet !

— Alors, une pantomime ?

— Non plus.

— Un mimodrame ?

— Plutôt ; mais pas encore tout à fait. Nous voulons des gestes qui se comprennent sans effort, sans recours à aucune convention ; des gestes " réalistes ", mais cependant *rythmés* ; oui, des gestes parcourant toutes les étapes du rythme, depuis la danse pure, jusqu'au rythme à peine sensible de l'action passionnée. C'est, en somme ce qu'ont dû obtenir les tragiques grecs, ce que Wagner a cherché, mais n'a pu réaliser qu'avec un ou deux acteurs exceptionnels, tels Niemann ou la Sucher. Toutefois, comme nous nous passons de la parole, (parce que dans nos théâtres modernes de musique elle est toujours mal comprise, et nécessite partant un effort souvent pénible) nous avons été forcés d'imaginer notre action, nos gestes d'une façon différente de celle qui inspirait nos prédécesseurs dans la tragédie musicale. C'est, si vous le voulez, un art nouveau que nous tentons d'instaurer à côté du drame musical traditionnel ; art issu à parts égales de la musique et du geste se mariant dans le rythme, mais sans intervention de la parole comme dans le drame grec ou wagnérien ; art dont Nijinski et Diaghilew, dans " L'après-midi d'un faune " et le " Sacre du Printemps ", ont génialement indiqué la voie, mais que nous avons essayé de développer dans le sens dramatique et psychologique.

Faut-il ajouter que la musique, dans ces conditions, doit posséder une action révélatrice plus directe que dans l'ancien drame lyrique. Elle doit se marier plus intimement encore au geste pour nous suggérer ce qui se passe dans les âmes des personnages. Strauss lui-même s'est trouvé là en présence d'un problème qui réclamait toute l'intensité d'un art prodigieusement riche. La grande scène où l'éphèbe laisse tomber son manteau et se dévoile nu à la femme égarée, et où doit éclater l'impossibilité de toute union, même charnelle, entre ces deux êtres, Strauss l'a cherchée pendant une année et c'est aujourd'hui un point culminant, non seulement de cette œuvre, mais de la musique moderne.

La musique apparaît bien ici comme une sorte de religion, qui *relie* le spectateur au drame, directement, sans faire appel à la parole, sans lui permettre de se souvenir même, qu'il puisse exister une expression verbale de la passion.

Ainsi parla le Comte de Kessler ; et nos lecteurs lui sauront gré d'avoir rompu en leur faveur le silence qu'il s'était imposé, n'ayant même pas démenti les bruits que la nouvelle de ce drame biblique avait fait naître depuis quelque temps. Nous compléterons ici même et prochainement, les témoignages de cette intéressante interview, en donnant des précisions sur la musique de cette singulière partition.

C-M. L.



A Travers la Quinzaine

Si le concert d'aujourd'hui n'était venu nous rassurer, peut-être serions nous un peu inquiets : à peine nous sommes-nous extasiés sur l'avènement des concerts populaires **Monteux**, sur leur but, sur leur raison d'être et leur spéciale utilité que déjà nous avons à constater quelque réaction dans la composition de leurs programmes. Je ne viens pas ici discuter la valeur d'œuvres justement célèbres, et nier le plaisir que peut, que doit même éprouver tout être sensible et suffisamment averti en écoutant la " Surprise " de Haydn et les Eolides de Franck, mais je dis que les nombreuses associations symphoniques qui sévissent chaque dimanche suffisent, et au delà, à entretenir le feu sacré sur l'autel des divinités adorées de la foule, et que le but de la jeune société est à la fois plus élevé et plus particulier. Aussi bien les applaudissements significatifs qui traduisirent, après la remarquable exécution de ce chef-d'œuvre d'invention sonore et de trouvailles rythmiques qui se nomme *Pétrouchka*, le sentiment d'un public intelligemment chaleureux suffisent à prouver que le triomphe est plus glorieux là où le péril complique la victoire et à encourager Monteux et ses compagnons à s'engager hardiment dans la forêt trop vierge.

Je ne veux pas insister sur le quatrième concert qui rétrograde encore sur le précédent. Henri Rabaud, qui lors dirigeait, joua sa seconde symphonie ce qui est bien naturel. Mais, ce qui l'est moins, Mr Staub exécuta, de Saint-Saëns, un très ancien concerto en ré qui a cinquante-deux ans et paraît bien davantage. L'*Orphée* de Liszt remplaçait un concerto de Bach et l'ouverture des Maîtres Chanteurs terminait ces manifestations sonores au milieu desquelles apparut toutefois pour notre plus grande joie le frais décor de deux scènes de la *Forêt Bleue* de Louis Aubert.

Ne quittons pas cette œuvre et puisqu'un hasard précieux nous fournit une transition, profitons-en : Les concerts **Hasselmans** ont eux aussi emprunté tels fragments à cette partition ; ainsi nous avons vu le soir s'endormir d'un sommeil enchanté la princesse que le prince charmant avait réveillée dans la journée. Qu'importe d'ailleurs cet ordre illogique ? Il suffit de bien peu d'imagination pour rétablir les choses. Peut-être les fragments du premier acte d'une inspiration plus franche et plus spontanée présentent-ils encore plus d'intérêt que les scènes du retour du prince et du réveil de la Belle au bois dormant et cette gradation suffit à ordonner ce qui, à d'autres points de vue, était interverti. La couleur de l'œuvre de Louis Aubert la rattache aux ouvrages nettement modernes dans lesquels domine la recherche pittoresque, décorative et lumineuse, mais je ne sais jusqu'à quel point il n'y a pas là un fait volontaire. Dans les phrases où l'on peut avoir l'impression, plus qu'en d'autres, que le musicien laisse parler son esprit librement, il apparaît que le contour mélodique un peu alangui rappelle plutôt la manière de Massenet qu'aucune autre. Quoi qu'il en soit, l'effet réalisé est très plaisant et des

plus agréables à entendre. L. Aubert a trouvé en Mme Bathori-Engel une interprète fidèle chez qui la sensibilité n'entrave jamais l'intelligence et qui sait, comme peu d'artistes, imposer sa compréhension sans que l'esprit de l'auditeur songe à la discuter.

Le programme de ce même concert comprenait en outre (et voilà qui pouvait fournir aussi une admirable transition) la Procession Nocturne d'Henri Rabaud, poëme symphonique emprunté au *Faust* de Lenau. Là, une fois de plus, apparaît le caractère morne et lent de cette musique inutilement développée dans laquelle les idées peu fécondes engendrent difficilement des développements actifs. Il est normal qu'une procession avance majestueusement mais pourquoi donnerait-elle l'impression d'un piétinement !

Melle Dubel a chanté deux mélodies de M. G. R. Simia, commentaires très discrets de deux beaux poèmes de Samain dont le rythme et la sonorité se seraient bien passés de musique. M. André Lévy a joué à la perfection un concerto pour violoncelle de Haydn et la symphonie en si bémol de Schumann, le Prélude à l'après midi d'un faune de Debussy et la Rhapsodie norvégienne de Lalo fournirent à M. Lucien Wurmser une matière riche et variée pour l'exercer au métier si difficile de chef d'orchestre.

Sechiari ayant repris la direction de sa compagnie a donné cette quinzaine deux programmes très éclectiques consacrés en partie à Wagner, Bach, Saint-Saëns, Debussy, Schubert et Chabrier, quelques premières auditions ajoutèrent à l'intérêt de ces séances : *Improvisation et Final* d'Armand Marsick, dans lequel M. Pollain put faire montre de la plus étonnante virtuosité sans avoir malheureusement à la mettre au service d'une musique très élevée ; deux mélodies issues d'une recherche pleine de goût de Gustave Samazeuilh qui donnèrent à Melle Gall l'occasion de mettre en valeur sa voix flûtée ; et *l'Orbe d'or*, poëme symphonique de M. Dorson van Reysschoot qui ne nous a point procuré l'occasion de sensations imprévues.

Le début du XXme siècle sera classé par les historiens avides de désigner d'un mot la tendance d'une période, comme un temps où fleurit l'amitié. Que de personnes morales, depuis quelques années, ont subi le geste chaleureux de tendres amis voués spontanément ou non à les défendre au besoin, à mettre en évidence leurs qualités, et plus encore à les protéger contre l'indifférence du public en général et des pouvoirs publics en particulier. Tout comme " la société pour le développement intellectuel des Papous ", le Conservatoire possède désormais des Amis. Leur premier geste fut de donner un concert, on ne saurait le leur reprocher. Le Président de la République y assistait : faut-il voir là une preuve que l'Etat peut s'intéresser à des réformes et des établissements nouveaux qui jusqu'ici l'ont trouvé inactif ? Ce serait constater bien vite un surprenant présage, et on peut dire que les **Amis du Conservatoire** auraient, en ce cas, obtenu déjà une manière de triomphe.

Leur concert en tous cas en obtint un. Il était très heureusement composé de la symphonie sur un chant montagnard de d'Indy, du Requiem de Fauré, du quatuor de Debussy et de la Ballade pour piano et orchestre de Fauré. Le quatuor Capet, Alfred Cortot et Vincent d'Indy, lequel dirigeait ses élèves du Conservatoire, furent fêtés comme il se devait après les très musicales interprétations qu'ils donnèrent de ces belles œuvres.

Maurice Bex.



Les Sociétés

Société Musicale Indépendante

Devançant la conférence prochaine de M. Calvocoressi sur la géographie musicale de l'Europe contemporaine, la S. M. I. nous offrait mercredi dernier un concert international d'un rare intérêt. D'ailleurs non seulement l'Europe, mais l'Afrique, et peut-être même un peu l'Asie, y étaient harmonieusement associées.

MM. Enrique van der Henst, Franceschi-Costa et Antonio Sala forment un jeune et courageux trio. Ils servirent fort bien la cause du musicien serbe Peter Stojanovits dont l'œuvre nous fit apprécier l'abondance juvénile mais indisciplinée d'une imagination parfois heureuse mais trop facile. L'abus de l'unisson du violon et du violoncelle est le principal défaut de ce Trio qui dénote d'autre part de réels mérites.

Les mêmes exécutants firent entendre une rhapsodie de Rozycki, beaucoup plus intéressante. Ce jeune compositeur qui se place au premier rang de l'école polonaise moderne, possède une véritable personnalité. On sait quel accueil enthousiaste reçut à Vienne, il y a deux ans, sa symphonie : Ladislas le Terrible.

Les trois mélodies de M. Armand Abita formaient la partie la dlus attachante du programme par leur spontanéité et leur originalité. La première, cependant, n'est pas exempte d'une certaine influence debussyste et son début rappelle vaguement la scène de la terrasse de Pelléas. Mais dans la seconde de ces mélodies et surtout dans la troisième, M. Abita arrive à dégager une personnalité séduisante, empreinte d'une couleur orientale très particulière. M. Abita qui est un jeune musicien tunisien, connaît à fond le folklore de son pays ; et il travaille actuellement à une symphonie sur des thèmes arabes où la fantaisie la plus savoureuse est servie par une technique très sûre. Espérons que la S. M. I. nous la fera connaître d'ici peu.

Madame Magda Leymo prêtait aux mélodies de M. Abita le charme de sa voix et de sa parfaite diction déjà applaudies naguère dans les œuvres de MM. Florent Schmitt et Mariotte dont elle est l'interprète favorite.

Trois études pour piano de M. Sachs furent admirablement jouées par M. Loyonnet. M. Sachs est ce musicien qui fut pris pour Schumann au concert anonyme de la S. M. I. C'est suffisamment dire la qualité de sa musique. Ses " études " très délicatement écrites et d'une tenue fort distinguée, forment une suite aimable d'un réel intérêt pianistique.

Du hongrois Léo Weiner, M. Jean Michelin et M. André Salomon révélèrent une ballade pour clarinette et piano très sérieusement construite. Elle abonde en traits, en gammes, en trilles d'une jolie difficulté dont se jouèrent les interprètes, intrépides " buveurs d'obstacles." Et certes il n'est pas superflu pour M. Jean Michelin, d'être le fils d'un grand fabricant..... d'instruments à vent et d'avoir hérité de son père d'évidentes qualités de souffle.

* * *

C'était cette fois à la Salle Malakoff que la S. M. I. errante messagère de la Bonne Nouvelle musicale, nous donnait rendez-vous pour trois premières auditions et une sensationnelle reprise.

Ce furent d'abord les " Impressions d'Ariège " de M. Marc Delmas, dont la seconde surtout (Les Usines de la Bastide-sur-l'Hers) témoigne d'une musicalité sûre d'où un sage modernisme n'exclut pas la solidité. Cette page, Casella en traduisit l'intensité avec son habituelle et compréhensive dextérité.

Il était difficile de n'être pas heureusement inspiré par l'exquise " Simone " de Rémy de Gourmont. M. Raoul Bardac n'y manque point et bien que sa tâche fût simplifiée par les vers émouvants du poète, il faut glorifier la perfection avec laquelle il sut en souligner les nuances les plus délicates. Naïve et tendre dans la *Neige*, gracieuse et enjouée dans le *Houx*, suave et recueillie, dans l'*Eglise*, lumineuse dans le *Verger*, sa musique emprunta une séduction de plus à la voix fraîche et à l'art consommé de Mlle Rose Féart. De la *suite* pour piano de M. van Cleeff, on doit mentionner principalement la *Bourrée* qui en forme la 3e partie, encore que sa truculence ne soit pas sans rapport avec celle d'une autre bourrée — plus fantasque — dont ses premières lignes évoquent l'impérieux souvenir.

Le concert se terminait par le Quintette de M. Florent Schmitt. Il serait malaisé d'exprimer l'émotion intense et la fascination que dégage cette œuvre quasi géniale devant laquelle le Quintette de César Franck lui-même semble pâlir. Impossible d'évoquer avec des mots l'inépuisable invention, la prodigieuses habileté qui s'y déploient. Le mieux n'est-il pas de les admirer humblement " comme une brute " selon un mot fameux qui ne saurait mieux être rappelé qu'ici ? PAUL LADMIRAULT.

Société Nationale.

Non moins bien composé était le programme offert le lendemain par la Société Nationale à notre curiosité.

Parmi les " Trois Mélodies " de M. Gabriel Grovlez, la 1re *Des Œuillets japonais* et surtout la 3e *Sérénade* paraissent devoir retenir nos préférence par leur discrète originalité que Madame Engel-Bathori sut si bien mettre en lumière. Son interprétation des lieder de M. Albert Roussel ne fut pas moins heureuse : principalement dans l'*Ode Chinoise* exquisement puérile où s'estompe comme un souvenir des " Pagodes " debussystes.

Quatre Esquisses pour piano inspirées par " Bruges " à M. Marcel Pollet, furent confiés au talent d'Alfred Casella. La première : *La chambre sur le vieux canal*, se distingue par un calme mélancolique un peu uniforme. La seconde : *Au béguinage*, *le dimanche*, offre un intérêt plus varié, mais nous introduit dans un couvent mal clos dont, irrévérencieuses, les chansons de la rue viennent parfois troubler le recueillement. Ainsi faut-il sans doute expliquer les échos affaiblis d'une bourrée — fantasque elle aussi — et d'une berceuse trop populaire qui s'y égarent pour notre étonnement inquiet.

Le " *Clair de lune sur le Lac d'amour* " laisse une impression assez vague et incertaine. La " *Procession du Saint Sang* ", d'une belle sonorité pianistique a de l'allure et même du faste. Peut-être lui reprocherait-on d'être trop fidèle au 9e commandement d'Erik Satie, (L'accord parfaitement ne désireras qu'en mariage seulement), ce qui l'enveloppe d'un mysticisme souvent conventionnel.

Quant au sage *quatuor* de M. Neymarck, avec ses timides modulations, il eût sans doute été plus à l'aise dans un autre " Salon " musical. MM. Malkine, Duval, De Bruyne et Desmonts se constituèrent ses vaillants gardes du corps.

La Sonate — un peu austère — de M. Eugène Lacroix, dont Mmes Barrier, Védrenne et Maréchaux donnèrent une exécution fort bonne, terminait cette audition capable par son éclectisme de satisfaire les goûts les plus divers. PAUL LADMIRAULT.

Société J. S. Bach.

C'est à la Société des Concerts du Conservatoire que revient l'honneur d'avoir fait entendre pour la première fois à Paris, (il y a une vingtaine d'années si mes souvenirs ne me trompent pas) la *Messe en si mineur*. Le succès de cette audition fut tel que, depuis, l'œuvre a reparu presque régulièrement tous les deux ans sur les programmes. Elle est beaucoup trop

connue pour qu'il soit utile d'en donner une analyse, même sommaire ; je me bornerai donc à parler de l'exécution qu'a dirigée M. Bret le 27 Février à la Salle Gaveau.

Bien que ma compétence soit loin d'être absolue en la matière, je me permettrai de n'être pas d'accord avec M. Bret sur les mouvements qu'il a adoptés pour le *Kyrie*, l'*Et in terra pax* du *Gloria* et la première partie du *Sanctus :* je les ai trouvés sensiblement trop lents. M'en référant à l'autorité de M. Albert Schweitzer, un des meilleurs juges dans ces questions contreversées et difficiles, je me contenterai, pour justifier ma manière de voir, de citer cette phrase extraite du chapitre qu'il consacre, dans son remarquable ouvrage, à " la façon d'exécuter les œuvres de Bach ". *Au fond, le mouvement authentique d'un morceau de Bach est facile à trouver: c'est celui qui fait ressortir à la fois les grandes lignes et le détail.* A mon humble avis ces pages grandioses et majestueuses ne gagnent nullement à être trop ralenties : le relief de la ligne se perd, elles paraissent longues et monotones.

L'exécution, d'une manière générale, a été très satisfaisante. Le *Qui tollis* fut chanté dans une demi-teinte très saisissante, ainsi que l'*Et incarnatus est ;* l'admirable fugue *Cum sancto spiritu*, le *Resurrexit*, le *Sanctus* furent exécutés avec toute la vigueur, toute l'énergie désirables.

Mmes Gilly et Altmann-Kuntz ont droit à de grands éloges ; elles ont interprété avec un rythme impeccable, une musicalité parfaite, une belle simplicité expressive les airs et duos qui leur étaient confiés. M. Gaston Dubois, dont la voix manque de souplesse fut leur digne partenaire.

ALB. BERTELIN

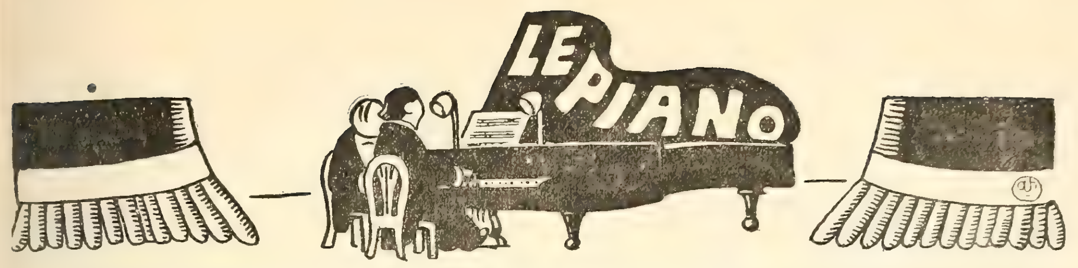
Géographie Musicale

" Au point de vue musical, il faut classer les nations européennes en trois catégories. La " première comprend celles en possession d'une tradition ancienne et ininterrompue comme " l'Allemagne. Leurs musiciens tendaient généralement à s'immobiliser dans un académisme " stérile. Dans la seconde se rangent les pays où la production musicale connut des périodes " de prospérité, de décadence, d'inertie et de renaissance (France, Grande Bretagne). Là au " contraire se remarquent les courants artistiques les plus riches et les plus divers. A la troisième " enfin appartiennent les nations jeunes tout récemment pourvues d'une *Ecole*. (Hongrie, " Russie) Le chant populaire alimente ordinairement l'inspiration des artistes de ces heureuses " contrées sans histoire. "

Tel est le résumé très imparfait de la remarquable conférence de M. Calvocoressi sur la Géographie musicale de l'Europe. Des exemples suivaient — nombreux et concluants — de cette délimitation fort exacte. Ce furent d'abord les mélodies de Richard Strauss aux timides audaces ; puis les " Impressions du Livre de la Jungle " de M. Cyril Scott où l'imagination la plus étourdissante se livre carrière surtout dans l'étonnante " Danse des éléphants " ; et pour finir les curieuses pièces pour piano de Bartok, Kodaly et Zagon où l'influence du folklore hongrois est, selon M. Calvocoressi, indéniable. On y remarque toutefois l'expression émouvante et véhémente des deux dernières " Nénies " de M. Bartok, et la musicalité attachante de M. Kodaly. On comprend malaisément aujourd'hui l'accueil hostile fait il y a quatre ans par le public à ce dernier musicien si habile et sympathique. Une exception — sans doute confirmant la règle — terminait la démonstration de M. Calvocoressi. Il s'agit de M. Léo Ornstein qui, bien qu'appartenant au troisième groupe ethnique, affirme une anarchique fantaisie dont on rechercherait vainement l'origine populaire ! Alfred de Vigny qui déclarait la musique du Requiem de Berlioz " sauvage et convulsive ", qu'aurait-il dit de celle-ci ?

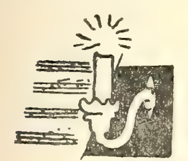
Par un curieux contraste à son outrance, l'œuvre de M. Ornstein s'intitule tout modestement : " Impression ": on serait tenté de la nommer plutôt : " Fautes d'impression ".

PAUL LADMIRAULT.



M. **Risler** vient de terminer la série des huit concerts destinés à accaparer nos soirées du jeudi depuis le 15 janvier et si, en les suivant, nous n'avons pas appris que M. Risler est un grand pianiste (nous le savions), il nous a été du moins prouvé une fois de plus que la maîtrise la plus réelle, le talent le plus sûr, le métier le plus absolu sont soumis à l'influence de la disposition momentanée, et le Risler du 5 mars nous a semblé un bien plus admirable artiste que le Risler du 26 février. D'ailleurs, n'en doutons pas, le style de l'op 111 est plus accessible à chacun que celui de l'op 110. Le public de la salle Pleyel qui a suivi ces instructifs programmes a ovationné comme il le méritait le blond pianiste qui, sans concession, s'est attaché pendant huit semaines à analyser le Clavecin bien tempéré et les dix dernières sonates de Beethoven et à montrer de ci de là comment les auteurs modernes écrivent différemment pour le piano en opposant, par exemple, les fades *Myrtilles* de Th. Dubois à la savoureuse *Soirée dans Grenade* de Debussy.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur ces concerts mais tant de pianistes, cette quinzaine, ont attiré notre attention à plus d'un titre ! C'est tout d'abord Melle **Gropeano** dont l'émotion ne rend que plus sensible les qualités de délicatesse et d'intelligence. Son interprétation de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann et Liszt témoigne d'une personnalité, et la jeunesse franche, indépendante et spontanée de cette artiste n'est pas l'une des moindres séductions de son jeu. Toute jeune, elle aussi, Melle **Guller** ne craint point d'affronter l'*appassionata*, la *Ballade* op 52 de Chopin et le terrible Islamey de Balakirew. C'est une bien lourde épreuve pour des doigts si frêles, cependant Mlle Guller étonne par le charme et la profondeur qu'elle prête à certaines phrases de ces textes et sa technique qui manque peut-être de puissance est remarquable à tous autres points de vue.



M. **Friedman** est un pianiste qui a pénétré tous les secrets du piano Gaveau et qui met des moyens remarquables au service d'un sentiment musical supérieur. Ses interprétations de la Chaconne de Bach-Busoni, de la Sonate en si mineur de Chopin et des variations de Brahms lui valent à juste titre les applaudissements les plus enthousiastes.



M. **Loyonnet** peut prétendre aux titres les plus élevés et sa façon de traiter orchestralement le piano est très attachante : les Études symphoniques de Schumann gardent ainsi leur signification entière et deux voix humaines au timbre émouvant et pur chantent dans l'admirable duo de la Variation en sol mineur. Mlle **Veluard** très en progrès depuis l'an dernier consacre son talent à des œuvres très heureusement choisies pour mettre en valeur ses qualités différentes, elle prouve ainsi que la finesse et la légèreté qu'elle consacre à Haydn ne l'empêchent pas de réserver à Balakirew toute la puissance sonore désirable. Mlle **Ruemmeli** fête Mozart, Beethoven, Chopin, Fauré, Philipp et Liszt et pour l'en remercier le public chaleureux lui lance des fleurs. Mlle **Meerovitch** qui a un grand talent le fait valoir dans *prélnde choral et fugue* et les 12 *études* op. 10 de Chopin. Seul de cette pléiade, Mr **Maurice Schwaab** donne un concert avec orchestre, qui remplit la salle Gaveau. Loin de redouter un contrôle rythmique, il sollicite la surveillance de Chevillard et ne craint point la férule que le sévère magister agite menaçante, cepen-

dant il s'applique à ne pas être pris en défaut et joue le concerto de Schumann de façon très mesurée, peut-être ce souci matériel détruit-il quelque peu l'esprit de l'œuvre. Le Concerto en mi ♭ de Beethoven est aussi très d'aplomb, très correct mais si calme ! Cependant comme décidément la baguette ne sévit pas, Mr Schwaab très émancipé maintenant propose à Liszt quelques rounds et martelle lourdement le thème du *dies irae*, ébranle son antagoniste dans des swings-glissando du droit et du gauche et le met finalement knock-out au moyen de terribles une-deux que nous appellerons trilles à deux mains. Le public électrisé acclame le vainqueur.



Dans sa dernière séance consacrée à Beethoven, **le Quatuor Luquin**, toujours homogène et dont on peut louer sans réserve l'équilibre et la belle sonorité, a donné une très heureuse interprétation du quatuor op 55. A ce même concert M. Luquin et Melle Canal jouèrent sans défaillance la sonate op 30 n° 7 et admirablement accompagnés par la charmante pianiste MM. Austin et Renaud se jouèrent des difficultés accumulées dans les *Moines de Banjor*, et le *Rêve*, deux duos pour voix d'hommes.

Le trio Chaigneau continue à établir des programmes variés, très agréables à entendre mais dont, à vrai dire, le plan n'apparaît pas très nettement. Peut-être après tout y aurait-il là un souci superflu et le public ne semble nullement désorienté d'aller de Brahms à Schumann en passant par Francesco Rossi, Pergolèse, Stefano Galeotti, Moussorgsky, Borodine, Chabrier et Bruneau. Il faut l'imiter et applaudir comme lui l'autorité du trio Chaigneau, la jolie voix de Melle Germaine Chevalet, les doigts délicats de M. Jean Verd et le talent remarquable de MM. Cahuzac et Maurice Vieux et de Mme Piazza-Chaigneau.

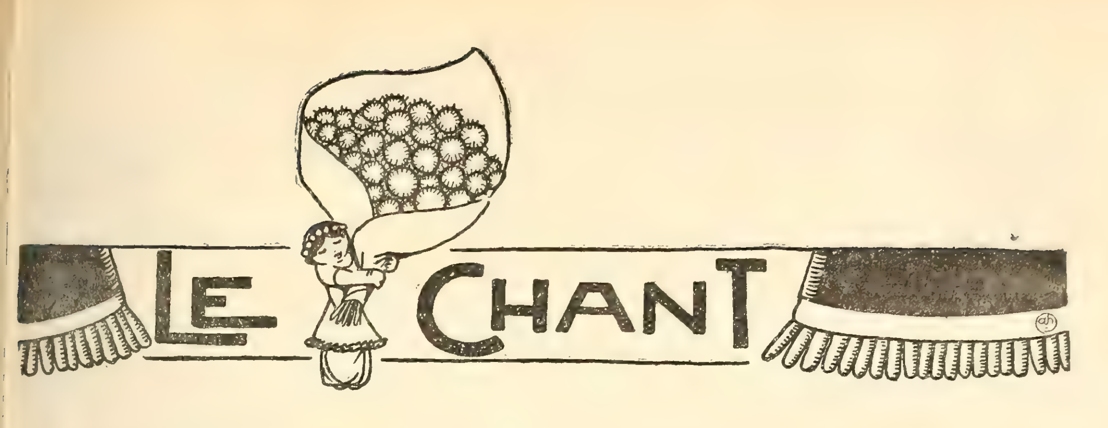
Le quatuor Malkine a inauguré le deux Mars la jolie salle Beethoven à Passy et a obtenu un très légitime succès. M. Risler qui prêtait son concours à cette intéressante soirée a joué l'*Appassionata* avec l'autorité que vous pensez. Melle Speranza Calo a soumis sa voix ample et tragique au style de pièces anciennes, Mme Malkine et Mlle Gerda Magnus ont participé au succès de cette soirée qui dédia si harmonieusement un nouveau temple à la musique.

MMrs Lucien Wurmser, Firmin Tauche, Maurice Vieux et Jules Marneff viennent en trois séances de passer en revue quelques-uns des plus intéressants **Quatuors avec piano.** Leurs programmes très heureusement variés comportaient deux premières auditions : un quatuor d'Ivan Knorr bien bâti, logiquement développé et d'allure classique, et une œuvre très attachante de Vitêzslan Novàk dans laquelle les mélodies et les rythmes hongrois abondent.

A côté de ces auteurs un public chaleureux ne se lassa pas d'applaudir le quatuor inachevé de Lekeu ; ceux en sol mineur de Mozart ; en ut mineur de Brahms ; en sol mineur de Fauré ; le quatuor de Boëllmann dont l'andante d'un charme facile ne fait pas oublier le début clair et sonore qui rappelle heureusement la manière de Saint-Saëns ; le quatuor de Joseph Jongen assez touffu mais très musical dans lequel le début du dernier mouvement ressemble d'assez près à celui du quatuor en sol mineur de Fauré ; enfin le quatuor de Schumann.



L'exécution très remarquable de toutes ces œuvres brilla surtout par sa variété, le don de s'adapter à des styles très opposés en les respectant tous et un ensemble qui dénote une très consciencieuse mise au point.



Madame **Gaëtane Vicq** a consacré tout un programme à la musique ancienne, elle a même poussé le souci de la couleur exacte jusqu'à sa faire accompagner parfois au clavecin. Ce faisant elle a bien mérité de la musique, mais elle a sacrifié en partie ce qui pouvait la mettre en valeur puisque, très évidemment, sa voix ample se marie mieux aux timbres riches du piano qu'aux sons grêles et uniformes du clavecin. Aussi bien tout dans ce programme ne présentait pas le même intérêt. Si l'*air et rondeau* de Lulli aux mouvements opposés sont charmants, si le récitatif et air d'Astorga sont un modèle d'expression dramatique, et si *l'Amarilli* de Caccini étonne et ravit, la *Rachelina* de Paesiello n'offre aucun intérêt et toutes les chansons harmonisées qui formaient la seconde partie du programme ne gagnent point à être juxtaposées. Toutes ces pièces menues et petites quoique bien dites, bien chantées et bien accompagnées, sont un peu lassantes à suivre. Quoi qu'il en soit, il faut louer le beau talent de Mme Vicq et reconnaître que si, lorsqu'il joue seul du clavecin, M. de Flagny se laisse quelque peu dominer par l'émotion, il est par contre un accompagnateur sûr, calme et possède un très heureux sens rythmique.



Mlle **Monjovet**, lors du dernier concert de la Société des Compositeurs de musique, a chanté avec un grand talent et d'excellentes intentions les *chansons de Marjolie* de Th. Dubois. Ce n'est pas sa faute si ces pauvres petites choses sont dépourvues d'intérêt.

Mlle **Luquiens** a consacré un concert à la musique française moderne, c'est à dire qu'elle a chanté uniquement des mélodies d'auteurs français vivants, sans souci, semble-t-il, d'établir un programme critique. Melle Luquiens dont la voix manque peut-être de développement a chanté avec une bonne diction et dans un style très sûr des mélodies de Ravel, Lenormand et Fauré. Le quatuor Willaume s'est au cours de cette séance fait applaudir pour avoir joué à la perfection le quatuor à cordes de Ravel et le quatour avec piano de Fauré, dans lequel Mme Feuillard occupa très heureusement le clavier.

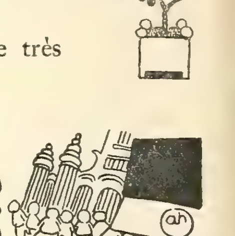
La séance de l'Ecole des Hautes Etudes consacrée à Gounod, Bizet, Lalo, Massenet et Saint-Saëns, sous le titre : *La Mélodie d'hier* — et même d'avant hier — était une mélancolique exposition rétrospective, où quelques-unes des pièces que chantèrent Mme **Mockel** et *M.* **Austin**, souffrirent de leur exhumation, par contraste avec d'autres œuvres du même auteur restées incomparablement plus vivantes. — Les auditions avaient été précédées d'une causerie de M. Charles Oulmont qui parla des tendances nettement théâtrales des auteurs susnommés et de l'emprise qu'avait eue sur eux la musique étrangère, bien que leur inspiration soit restée toujours franchement française. Mais pourquoi M. Oulmont s'élève-t-il contre " la terrible et encombrante école russe " ? Il aurait pu choisir avec plus de discernement son spectre avant de l'agiter devant nos jeunes musiciens.



Mlle **Geneviève Lorrain**, violoniste, et Melle **Raymonde Blanc**, pianiste, ont donné salle Erard une séance de sonates. Leur programme d'une tenue musicale très élevée était composé de la sonate en mi de Bach, de la sonate de Lekeu et de celle de Franck. Le jeu profond et mystérieux de Melle Lorrain convient à merveille à ces pages où l'idée s'unit étroitement à la sensation et ceux qui l'entendirent les interpréter n'ont pas pu résister à l'étrange autorité qui s'en dégage. Melle Blanc qui a d'excellents doigts et un sens très utile de la précision dans la musique d'ensemble, ne semble pas subir aussi intensément que sa partenaire la pensée de Bach, de Lekeu et de Franck; il est vrai que Melle Lorrain est une très grande artiste.



Mme **Marie Laghos** a fait valoir dans des œuvres très différente toutes ses qualités de charme et de grâce, une virtuosité complète et un sentiment musical supérieur. Peut-être pourrait-on regretter ça et là quelque manque de chaleur et de force mais il faudrait être bien sévère. Mme Laghos obtint le plus franc succès dans des œuvres de Tartini, Bach, Hændel, Beethoven, Pugnani, Sinding, dans une rhapsodie piémontaise de Leone Sinigaglia (bissée) et dans la sonate de Lekeu.



Il n'est que juste d'associer Mr. Verd, le pianiste si souvent fêté, à ce très beau succès.



Melle **Pinguet** bonne pianiste est cependant meilleure harpiste. Elle ne craint point de se produire salle Érard sous ces deux aspects ni de s'attaquer à un programme périlleux. C'est ainsi que, après avoir joué avec Mr Hémery la sonate de Franck elle traduisit sur la harpe l'*Arabesque* de Debussy et la *Féerie* de Tournier avec une charmante simplicité.

Le double Quintette de Paris en attendant, sans doute, de trouver une œuvre qui réclame dix pupitres, s'évertue, pour le plus grand plaisir des auditeurs, à leur révéler des quatuors et des trios. Parfois cependant le monsieur affolé d'exactitude mathématique trouve une solution satisfaisante en procédant par addition de points. C'est ainsi qu'à la séance du 6 mars après avoir applaudi le trio en Mi *b* de Mozart il se réjouit en son cœur de ce que les sept exécutants du septuor de Beethoven ajoutés aux trois du dit trio lui aient fourni un chiffre explicatif. Il lui fallait d'ailleurs cette compensation, parce que la précédente fois il avait failli perdre la tête en se demandant pourquoi le quatuor à cordes de Schubert et le trio en ut mineur de Bach nécessitaient un double quintette.

N'eut-il pas mieux fait de se laisser aller à ses impressions et de goûter la joie que peut donner aux musiciens l'exécution parfaite de tels chefs-d'œuvre.



BORDEAUX. — Après Ph. Gaubert, qui dirigea le deuxième et le troisième Concert de la Société de Sainte-Cécile, nous eûmes la bonne fortune de voir au pupitre de direction de l'orchestre le Maître Ch. M. Widor. Plusieurs œuvres du savant compositeur étaient inscrites au programme : parmi celles qui portèrent le plus sur le public, il convient de citer " Conte d'Avril " délicieuse suite d'orchestre adaptée à la comédie de Dorchain. Notre compatriote André Hekking, avec le *concerto* de Lalo, prêtait à ce concert le concours de son beau talent de violoncelliste.

Lucien André, ancien chef d'orchestre de notre Théâtre Municipal dirigeait le cinquième concert. M. Lucien André est un violoniste de valeur ; aussi sa profonde connaissance des ressources du quatuor à cordes lui permit de conduire l'orchestre avec une maîtrise incontestable.

Edouard Risler fit entendre à ce concert le beau *concerto en mi b* de Beethoven. Je n'insisterai pas sur le magnifique succès remporté par ce grand pianiste ; du reste M. Risler est actuellement le pianiste favori du public bordelais, et les séances qu'il donne tous les vendredis à la Salle Franklin, depuis deux mois, sont toujours suivies par de nombreux auditeurs.

Florent Schmitt dirigea le sixième concert. La *Tragédie de Salomé*, son œuvre capitale, figurait, bien entendu, au programme. Je me dispenserai de parler de l'œuvre de M. Schmitt, elle était déjà connue à Bordeaux. Rhené-Baton nous en fit entendre quelques fragments l'année dernière, elle fut à cette époque diversement appréciée. Qu'il me soit permis de dire seulement que cette belle œuvre eut dans la salle de très nombreux amis, et qu'elle fut très applaudie. Du reste quelques jours avant, quelques privilégiés amis de la musique, réunis dans les salons du Café de Bordeaux, firent un excellent accueil au quatuor Gaspard qui donna une très bonne exécution du *Quintette* de M. Schmitt. L'auteur était au piano. M. Calvocoressi dit quelque part, en parlant de ce *Quintette*, que c'est " une des productions les plus émouvantes, les plus généreuses et les plus révélatrices de ces dernières années ". Beaucoup à Bordeaux partagent ce sentiment.

Le jeune violoniste bordelais Darrieux prêtait son concours à ce sixième concert avec le *concerto* de Mendelssohn.

Le prochain Concert sera dirigé par M. Crocé-Spinelli, le huitième par M. Monteux. M. Crocé-Spinelli dirigera également le neuvième Concert donné par *l'Association Amicale des Artistes musiciens professionnels de Bordeaux*.

Après la mort de M. Stuart, dont je vous annonçais, dans ma dernière lettre, la nomination à la direction de notre scène municipale, nos édiles ont choisi pour lui succéder MM. René Chauvet et Perron. M. Chauvet est bordelais et en même temps excellent compositeur. Elève de la classe de Massenet au Conservatoire de Paris, il est l'auteur de nombreuses œuvres musicales très appréciées. M. Perron est un habile metteur en scène dont la réputation n'est plus à faire. Ces Messieurs ont pris comme chef d'orchestre M. Amalou, de la Gaîté Lyrique, de Paris. Les nominations de MM. Chauvet et Perron, et celle de M. Amalou, ont été fort bien accueillies par les musiciens et le public. L'orchestre est en voie de formation, et, dit-on, sera composé des meilleurs instrumentistes de notre ville faisant partie de l'orchestre de Sainte-Cécile, et comme solistes des professeurs de notre

Conservatoire. C'est le plus sûr garant du succès pour notre futur directeur, à condition bien entendu, que le personnel de la scène soit en rapport avec celui de l'orchestre.

VALENTIN GENDREU.

NANTES. — *Grand Théâtre.* — M. Rachet vient de monter *les Maîtres Chanteurs* dans d'excellentes conditions et avec un louable souci d'art. En tête de l'interprétation, il faut placer M. Grimaud, un Beckmesser tout à fait remarquable. Les principaux autres rôles étaient bien tenus par M.M. Leroux, Antony, Capitaine, Lasserre ; Mmes Luart et Nordi. L'orchestre fut superbe de discipline et de précision; d'interminables ovations furent faites à l'éminent *kappellmeister* Fritz Ernaldy. Les chœurs, renforcés par le *Choral Nantais*, marchèrent avec un ensemble inaccoutumé. Beaux décors.

La Passion selon Saint Jean. — Un groupe d'amateurs a donné une intéressante audition de la *Passion selon Saint Jean.* L'exécution de ce chef-d'œuvre de Bach fut des plus satisfaisantes. D'ailleurs, elle était dirigée par M. Vincent d'Indy dont la haute autorité de chef d'orchestre et la conviction profonde menèrent les choses à bien. Les soli étaient confiés à M. Gibert, le ténor bien connu de la *Schola*, à Mmes Nozière, Vallée et Masselin, et à M. Reliet.

Union Symphonique. — A son dernier concert, cette société a fait entendre deux jeunes artistes d'une réelle valeur : M. Armand Lacroix, pianiste au jeu élégant et vigoureux, qui interpréta avec une impeccable sûreté et de beaux effets de sonorité une transcription du *Concerto* en *ré mineur* de Wilhelm Friedmann Bach, ainsi que différents morceaux de Saint-Saëns, de Chabrier et de Debussy, et son frère M. Jean Lacroix, violoniste, un des plus brillants élèves de Marteau, qui joua d'une façon délicieuse la *Sonate* en *Sol mineur* de Tartini, l'exquise *Pavane pour une Infante défunte* de Ravel, et la *Berceuse* de Fauré. Un public de dilettanti fit à M.M. Armand et Jean Lacroix un très vif succès.

ETIENNE DESTRANGES.

ANGERS. — Une suite de petites fatalités dont nul n'est plus contristé que lui-même oblige le signataire de ces lignes à résumer aujourd'hui dans une chronique unique une suite de concerts dont chacun méritait vraiment mieux qu'une schématique analyse. De ce retard, qu'on voudra bien excuser, tirons au moins un bénéfice : ce bref résumé d'un long moment de la vie musicale angevine suggère une ou deux réflexions qu'on me permettra bien de dire — en deux mots — puisqu'elles s'imposent. Pas de considérations générales : ce n'est pas ici qu'il est besoin de rappeler ce qu'est l'œuvre admirable de nos concerts, d'évoquer le nom du grand disparu qui semble les animer encore de son génie organisateur, ni de redire les mérites de ceux qui président actuellement à leurs destinées. Mais il est permis, en cette saison finissante, de constater ce que ces concerts récents notamment ont manifesté de si éclatante façon : d'une part le spectacle infiniment encourageant d'un public toujours plus nombreux et plus fervent et grâce auquel les beaux mots rebattus d'" éducation musicale " et de concerts " populaires " reprennent leur plus noble sens ; de l'autre, l'étonnant courant de sympathie qui unit visiblement cet auditoire à l'orchestre et qu'a singulièrement fortifié le pouvoir que sur l'un et sur l'autre M. Jean Gay a certainement conquis ; enfin, la remarquable maîtrise de ce chef même, de qui le dévouement et la puissance de travail égalent des qualités professionnelles dont la sobriété, la force et la sûreté, ne sont pas les moins admirables.

Il ne faut pas moins que tout cela pour accomplir des prodiges comme ceux de Décembre dernier (*Parsifal*) ou de Mars prochain (*La Passion de Bach*).

— Les premiers concerts extraordinaires où furent donnés deux fois de suite les 1er et

3e actes de *Parsifal* ne peuvent s'oublier : MM. Sigwalt (Gournemanz), et surtout Allard (Amfortas) et Lheureux (Parsifal) furent absolument dignes de leur lourde tâche, notre orchestre se souvint qu'il appartenait à la plus vieille ville wagnérienne de France, et l'ovation folle qui fut faite à M. Gay était bien due à celui qui, par l'écrasant labeur de préparation de l'orchestre et des chœurs (Ste Cécile et dames-amateurs) et par son opiniâtre énergie, eut la joie de mener à une aussi glorieuse victoire ces 220 exécutants.

— Au cinquième concert, très belle exécution de la *Septième*, d'une *Suite* curieuse de Grieg et de la *Faute de l'abbé Mouret ;* M. Manuel Quiroga, violoniste, fut lui aussi très applaudi pour le *Concerto en mi mineur* de Mendelssohn et pour trois morceaux de virtuosité.

— Le sixième concert fait le plus bel éloge de l'éclectisme et de la souplesse de M. Gay: le programme comportait des œuvres aussi variées que le *Concerto en mi bémol* de Liszt, le 2e *Concerto grosso en fa majeur* de Haendel, *España* et surtout la très belle *Symphonie en mi bémol* de Sylvio Lazzari. Toutes furent supérieurement jouées et fort goûtées par un public qui ne ménagea pas non plus ses applaudissements à M. Borchard, lequel fit preuve de brillantes qualités dans Liszt, et dans trois pièces de Chopin.

— Au septième concert, le *Concerto* de Mozart (flûte, harpe et orchestre) fut un très gros succès pour MM. Moncelet et Durand, deux de nos modestes et grands artistes ; la *Symphonie en ré* de Haydn plut énormément, comme d'ailleurs l'étrange *Sadko* du magicien Rimsky. Une première audition : Prélude de *Brocéliande*, de Ladmirault, fut une courte mais véritable joie. Je n'en dirai pas autant du *Carnaval* de Dvorak, ni surtout des pièces de Büsser par lesquelles M. Mayeux, altiste des Concerts-Colonne, très bien accueilli d'ailleurs, tenta non sans talent de nous gagner au charme discutable d'un instrument bien ingrat.

— Huitième concert : il fut merveilleusement réussi. Le nom de Fanelli dont les *Tableaux Symphoniques* longs, incomplets et très beaux furent moins applaudis que leur auteur, avait attiré une foule énorme. — Elle fut électrisée littéralement, — et légitimement, — par l'admirable audition que Jean Gay nous donna de la *Pastorale* et parut transportée par la voix italienne et chaude, la science, la grâce et l'exquise simplicité de Mlle Louise Mazzoli qui de son côté remporta un véritable triomphe avec un air des *Noces*, un air d'*Iphigénie* et surtout des pièces de Schubert, Fauré — et Durante. L'ouverture d'*Euryante* complétait de la plus heureuse façon ce concert parfait.

***

TOULOUSE. — On a joué *Carmosine* d'Henri Février au théâtre du Capitole. Sujet charmant malgré son invraisemblance, entouré d'une musique claire, compréhensive et gaie. La gaieté devient en musique une chose rare, et le compositeur qui ose ne pas être ennuyeux... mais voilà un sujet qui m'entraînerait loin et j'allais oublier que je dois me borner, en quelques lignes, au rôle modeste de conteur de nouvelles.

Les nouvelles sont bonnes, du moins pour l'auteur, car la *Carmosine* de M. Février remporta un très vif succès. Ah ! ce ne fut pas la faute des interprètes si l'œuvre a réussi ; à part une ou deux exceptions, ils ont tout fait pour l'écraser sous le poids de leur incompréhension. Jouer lourd, jouer triste, tel est le lot de beaucoup de nos chanteurs provinciaux placés entre le drame lyrique moderne et l'opéra-comique ancien ; pas assez musiciens, la plupart du temps, pour être supérieurs dans le premier ; trop médiocres comédiens pour être supportables dans le second.

La voilà bien la crise du théâtre ! aussi j'aime mieux vous parler du dernier concert de la Société du Conservatoire, dirigé, cette fois, par M. Aymé Kunc. Sans doute avez-vous appris

que le Ministre des Beaux-Arts et la municipalité toulousaine s'étaient mis d'accord pour appeler à la direction du Conservatoire de notre ville, en remplacement de M. Crocé-Spinelli démissionnaire, notre jeune compatriote M. Aymé Kunc.

Fils d'Aloys Kunc, le renommé musicographe et plain-chantiste, le nouveau directeur de notre Conservatoire qui obtint, il y a quelques années le Grand Prix de Rome a, croyons-nous, toutes les qualités nécessaires pour mener à bien la tâche qui lui est confiée ; aussi son arrivée au pupitre de chef fut-elle saluée par d'unanimes applaudissements. Sous sa direction, l'excellent orchestre de la Société, vite soumis à sa discipline autoritaire et souple à la fois, donna une exécution parfaite des différents morceaux inscrits au programme, entres autres de la *Symphonie* en ut mineur avec orgue de Saint Saëns, et de deux compositions de M. A. Kunc : *Ouverture de fête et Suite dramatique*, d'un brillant coloris orchestral. A ce même concert M. Edouard Risler conquit l'auditoire par la fougue et la personnalité avec lesquelles il interpréta le concerto en mi bémol de Beethoven et diverses pièces modernes.

G. G.

***

REIMS. — L'orchestre de la Société Philharmonique a terminé la série de ses concerts, par une manifestation artistique véritablement remarquable ; et c'est plaisir de constater quels merveilleux progrès elle a accomplis, cette année, sous l'énergique impulsion de son jeune directeur.

La renommée de M. D. E. Inghelbrecht n'est plus à faire ; son intelligence de la musique et sa valeur de chef d'orchestre sont depuis longtemps consacrées par les plus grands critiques. Mais on est heureux, malgré tout, de juger ce que peut, sur une société agonisante l'influence d'une nature d'élite.

Le programme comportait une série d'œuvres de premier ordre : La pathétique ouverture nº 3 de *Léonore* de Beethoven, fut exécutée avec une justesse et une intensité d'expression incomparables. On ne pourrait en dire autant de la *Symphonie écossaise* de Mendelsshon, dont l'ensemble de l'exécution fut assez flou, notamment en ce qui concerne l'Allegro vivasissimo qu'on a reproché à M. D. E. Inghelbrecht d'avoir battu dans un mouvement trop vif. Pour nous, nous ne commettrons pas cette injustice, convaincu qu'il y a surtout lieu d'incriminer la virtuosité encore insuffisante de nos musiciens.

La première partie de Wallenstein (le camp) de M. Vincent d'Indy, a obtenu un très vif succès. Mais où la société se surpassa surtout, c'est dans la première audition qu'elle a donnée du prologue et d'importants fragments du premier de *Boris Godounow*, de Moussorgsky. A cette occasion, il avait été fait appel au superbe talent de Melle Rose Féart, de l'Opéra, qui se fit d'abord entendre et chaleureusement applaudir dans le grand air de *Freischütz*, de Weber, de Melle Thérèse Jeanès, de Melle Romanitza et de M. Collet qui chantèrent avec un art impeccable les principaux motifs de la partition, en même temps que les chœurs — composés en grande partie, cas peut-être unique, d'éléments de la société mondaine de la vieille cité rémoise — se montraient à la hauteur de leur lourde tâche. Cette partie du programme représentait, à elle seule, un effort considérable dont il convient de louer M. D. E. Inghelbrecht qui eut à surmonter tant de sérieuses difficultés.

MAURICE MARÉE.



Cependant que nos grandes associations symphoniques rapprochent les vivants, l'orchestre du Conservatoire, fidèle à la tradition, se consacre aux grands défunts. Le deuxième concert ressuscitait les cantates de Bach, *O Jesus-Christ, mein Lebens Licht, Gott soll allein mein Herze haben ; Sanctus, Benedictus* et *Requiem* de P. Benoit, des *lieder* d'Hugo Wolf, et nous faisait connaître la *deuxième symphonie* de G. Mahler, œuvre confuse et complexe, impersonnelle, et néanmoins marquée d'un souffle original. L'exécution de ces pages, particulièrement de la dernière, vaut à M. Léon du Bois de nombreuses ovations, très méritées. — Plus rigoureusement classique, le troisième programme permet au sympathique directeur de nous offrir de très pures exécutions d'ouvrages connus, à part *Le Roi des Génies*, ouverture de Weber. Le 2[e] *Concerto brandebourgeois*, de Bach, pour trompette, flûte, hautbois, violon, accompagnés par les cordes et l'orgue. C'est un charme que d'entendre, se répondant avec une virtuosité, une justesse, une homogénéité impeccables, les artistes de M.M. Goeyens, Demont, Piérard, respectivement professeurs de trompette, flûte et hautbois du Conservatoire, et le maître César Thomson lui-même dont le jeu seul, en son incomparable élégance, prête à l'ensemble une beauté de ligne, immatérielle et grave. Un peu monotones, d'impression fânée, de grâce mièvre, frêle et lointaine, la *Symphonie en ut* d'Haydn, le *Concerto pour Harpe et flûte* (avec MM. Meerlo et Demont) de Mozart, gardent un parfum d'exquis et clair naguère... Moins divin, mais secouant de vrais rythmes de vie, voire dans cette sentimentale *Pastorale*, où il y tout de même d'inoubliables harmonies, Beethoven ; et enfin Weber, sont plus proches de nous.

A la Société Philharmonique, le prestigieux Pablo Casals, chante, aussi, Bach, Mozart, Beethoven, et Brahms. — A la Société Bach, en attendant la *Passion selon St Mathieu*, voici des cantates, des chœurs, des airs et des sonates, sous la direction de M. Zimmer, avec le concours des brillants solistes M. Gmeiner, M[mes] Kaempfert, Landowska, M. Soiron. Aux *Compositeurs belges*, M. Bosquet présente la *Sonate* pour piano de Lekeu, un *Prléude* d'A. de Boeck, le *Paysage n.* 2 (encore !) de P. Gilson, et *Soleil de midi*, délicieuse impression de Jos. Jongen, M[me] E. Varny chante des mélodies de L. Delcroix, une *Elégie romanesque* de G. Frémolle et deux lieder d'A. de Greef. Enfin, MM. Deru et Bosquet donnent une excellente interprétation de la belle sonate pour piano et violon de M. Buffin. — De la musique belge figure aussi au concert de la distribution des prix à l'Ecole de musique de St-Josse-Schaarbeeck. *Rose des blés*, poème lyrique d'E. Tinel; *Les Saisons*, chœur pour voix d'enfants et d'orchestre de M. L. Du Bois; des mélodies de Gilson, un *Adieu* de F. Rasse. — Les deux dernières soirées musicales de la revue *Le Thyrse* furent consacrées aux compositeurs nationaux : Rasse et Jos. Jongen. Elles ont obtenu le plus vif succès. Félicitons notre confrère de son initiative. Signalons la sixième matinée littéraire du Parc, où l'on exécuta la musique de scène écrite par M. Gaston Knosp pour *Le Poète et sa femme* de F. Jammes ; les fête du *Lyceum* et de l'*Expansion* dont la partie musicale fut entièrement tenue par des ouvrages de M. Charles Mélant.

* * *

L'illustre maître français C. Saint-Saëns vient de trouver, une fois encore, à Bruxelles, l'accueil enthousiaste auquel de longtemps le public belge l'accoutuma, à l'occasion de la représentation à la Monnaie, pour le Gala de la Presse, de son *Timbre d'Argent*.

Cette œuvre, créée à Paris en 1877, avait déjà été jouée en 1879 — non sans coupures, dans sa forme première d'opéra-comique. L'auteur l'a remaniée depuis, afin de lui donner l'aspect d'un drame lyrique avec récitatifs. “ Il y a de tout écrit-il lui-même dans cet ouvrage, qui va de la symphonie à l'opérette en passant par le drame lyrique et le ballet ”.

Un tel programme semble bien risqué de nos jours — mais on ne peut nier qu'il réunit les éléments d'un succès.

Le groupe belge S. I. M. patronne deux séances intéressantes : l'une consacrée à *Schumann*, avec le concours de M. Delgouffre, pianiste-conférencier et de Mme d'Albert cantatrice ; l'autre, par M. Van Roy, professeur au Conservatoire de Bruges, comportant un programme de pièces variées pour piano : Brahms, Debussy, Albeniz, Glazounow-Balakirew et Ryelandt, où s'est révélé un éminent virtuose.

La *Société Philharmonique* avait retenu, pour son cinquième concert, la participation d'Emil Saüer. Programme classique, de Rameau à Liszt, en passant par Glück, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, — avec aussi trois petites œuvres de Saüer lui-même, dont la maîtrise n'est plus à dire.

A M. Dumesnil, le pianiste français, qui nous convia à un récital, nous reprocherons son jeu mièvre, d'une élégance trop gracieuse, frisant la préciosité. Sa technique à " fleur de touche ", convient très bien à Scarlatti mais elle est déplorable dans l'exécution du *Prélude et Fugue* de Bach, pages d'un lyrisme puissant et majestueux. Quant à l'*Appassionata*, on peut se demander si l'artiste se rend compte du sens même de cette limineuse indication.

Il tombe dans cette erreur des pianistes qui, sottement, croient encore au Beethoven du " clair de lune ". Plus heureux dans les œuvres modernes, d'Albenitz, de Rachmaninoff, de G. Dupont, de Liszt, il y fut toutefois mal servi par l'instrument, doué de formidables basses, le haut manquant d'égalité et donnant l'impression, sur les pédales d'orgue par exemple, d'appartenir à un autre clavier.

Actons le succès de la fête annuelle organisée en la maison commune de Molenbeeck par le comité local de la Croix-Rouge, sous la présidence de Mme la comtesse de Mérode, de M. le Bourgmestre Hanssens, ayant à leurs côtés M. l'auditeur général Chômé, et les membres du corps échevinal. Aussi, le récital, de Mlle Zelima de Herve, et l'audition de la " *Société de Musique ancienne* " avec le concours de Mlle Strauwen, et de M. Maas. **René Lyr.**

ANVERS

L'opéra flamand d'Anvers a créé depuis le début de la saison trois œuvres belges. *Shylock* de M. Alpaerts, *Alcea* de M. Auguste Dupont, neveu du regretté Joseph Dupont et *La Chanson d'Halewyn* de M. A. Dupuis, sur un livret de notre éminent confrère M. Lucien Solvay. Il montera, incessamment *Parsifal*, au respect des plus pures traditions de Baireuth, la direction de la mise en scène ayant été confiée à M. Ernest Van Dyck, et le rôle de *Parsifal* à l'excellent chanteur Laurent Swolfs, qui, probablement, est le seul ténor franco-belge pouvant se glorifier d'avoir chanté toutes les œuvres de Wagner.

LIÈGE

M. Lucien Mawet, directeur de l'*A Capella liégeois*, a fait entendre à l'*Emulation* quelques œuvres de musiciens wallons. Une *sonate* pour piano et violon de M. Micha, quelques pièces : *Miniatures* (récemment publiées par Breitkopf et Härtel), de lui-même ; un chœur de Duyssens, une suite pianistique *Dans les Ardennes* de M. Smulders, un chœur encore de Mme Van den Boorn-Coclet : *Hyménée* ; enfin la scène finale de *Moïna* de Sylvain Dupuis. Nombreux public, accueillant aux œuvres et qui applaudit les interprètes Mmes Mawet-Rutten, Wastrade, MM. Henry et Fernand Mawet.

CONCERTS DIVERS

La séance donnée salle Patria par M. Reuschel a été un véritable triomphe pour les auteurs et aussi pour Mme Elias qui a très bien détaillé des mélodies de Leo Sachs.

L'audition Suzanne-Godenne-Josef Szigeti fut une nouvelle occasion pour la grâcieuse pianiste d'affirmer ses qualités de technicienne brillante et de compréhensive artiste. Elle joua la sonate op 78 de Brahms, de *Sonatensatz* du même et la sonate op 36 de G. Pierné, M. Szigeti, virtuose impeccable interpréta de son côté avec tout le sentiment désirable la suite op 11 de G. Goldmark. **I.**

L'Édition Musicale

Une Romance un peu trop romance de M. *Pedro de Ferran* (1) et une aimable Berceuse de *Jeanne Levèvre* (2), nous guident vers trois nouvelles œuvres de notre ami *Léo Sachs* (3). On a prononcé, à propos de Sachs, le mot de Schumann français, c'est plutôt à Mendelssohn qu'il faut songer. Même souci de logique et de la mise au point, même tendance à ramener le langage harmonique à un certain équilibre, et enfin, même goût pour le personnage symphonique de bonne compagnie et légèrement sentimental. Les " Jeux de nuages " caractérisent parfaitement cette manière.

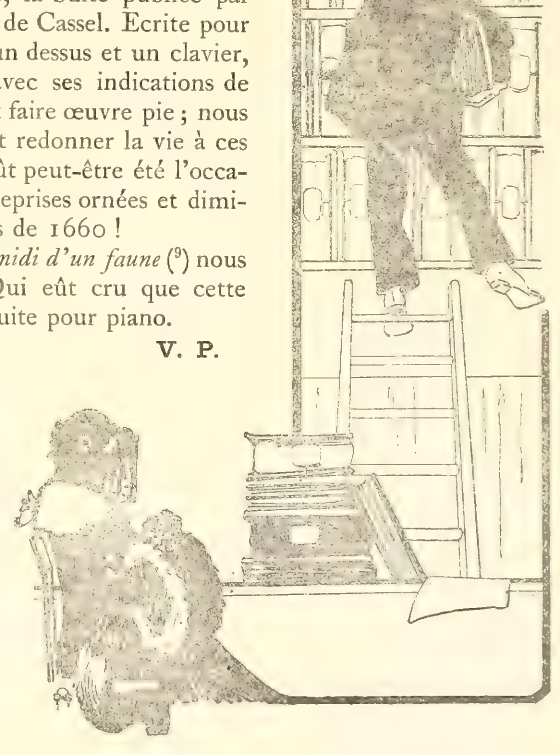
Pour les petits arrivent chaque mois des envois nouveaux. Cette fois ce sont les six pièces de M. *Orban* (4), qui donneront aux débutants une idée de la grande musique, et les Enfantillages de *Paul Allix* (5) où apparaissent des préoccupations de style ancien.

Nos enfants trouvent ainsi la route ouverte vers la musique que l'on considérait encore, il y a trente ans comme un simple objet de curiosité. Et voilà que des collections comme celle de *Roudanez* (6) leur présentent un choix qui va de Purcell à Haessler et de Bülow à Beethoven. Il faudra bien que cet enseignement se méthodise un jour, et pénètre jusque dans nos établissement officiels, dans nos lycées.

Lo Guarracino de *Gaspare Casella* (7), le brillant libraire de Naples, est une tarentelle, qui peut, dans une certaine mesure seulement, prendre place parmi les œuvres rétrospectives. Très authentiquement ancienne est, au contraire, la Suite publiée par *Ch. Bouvet* (8) et tirée du célèbre ms fol. 61 de Cassel. Ecrite pour cinq parties, M. B. l'a réduite en duo pour un dessus et un clavier, ce qui la rend accessible au grand public, avec ses indications de mesure, coups d'archets, nuances etc... C'est faire œuvre pie ; nous sommes toujours bien en peine lorsqu'il faut redonner la vie à ces compositions dont le style nous échappe. C'eût peut-être été l'occasion de tenter ici la publication de quelques reprises ornées et diminuées, suivant l'habitude des violons français de 1660 !

En dernière heure le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (9) nous avertit que nous sommes au XXe siècle. Qui eût cru que cette œuvre, déjà classique, n'était pas encore réduite pour piano.

V. P.



(1) *Primavera*, romance pour piano et violon (Breitkopf). — (2) *Berceuse* pour chant et piano (Roudanez). — (3) *Jeux de nuages*, pour piano (Eschig) *Sonate* pour piano et violon ; *Prélude*, pour piano (M. Senart). — (4) *Pour les petits*, piano à quatre mains (Edition mutuelle). — (5) *Enfantillage* piano à deux mains (Roudanez). — (6) *Les Maîtres classiques de la musique*, collection placée sous le contrôle artistique de Vincent d'Indy, et publiée avec la collaboration de Blanche Selva (Roudanez).

(7) *Canzone antica* (Napoli G. Cassella). — (8) *Suite*, pour violon, flûte ou hautbois et piano. (Demets). — (9) Pour piano à 2 mains par L. Borwick (E. Fromont).

LA MARCHANDE D'ALLUMETTES

LA LIBERTÉ

On se plaint déjà que les grands hommes encombrent un peu, quelquefois, le chemin des générations qui les suivent. Va-t-il falloir que femmes et enfants, détachés autour d'eux, achèvent de barrer la route ? Une gloire devient une raison sociale, que toute une dynastie doit exploiter en tous sens. Et la gloire n'y gagne rien.

Que ces familles régnantes s'amusent entre elles à de petits jeux innocents, c'est tout à fait gentil ; mais l'Etat subventionne-t-il des théâtres, où si peu d'opéras peuvent voir le jour chaque année, pour donner un public à ces jeux ? Jeux d'une puérilité vraiment déconcertante à notre époque ; si prétentieux en même temps, que les enfants ne pourraient les prendre au sérieux plus que les grandes personnes. On y parle de " subconscient ". Jamais, cependant, *Deux Gosses* ni *Deux Orphelines*, jamais *Vie de Bohème* ni *Mignon* n'ont plus effrontément spéculé sur ce qu'il y a de plus facile, de plus convenu et de plus niais dans la sensiblerie humaine. Rien n'y manque pour vous tirer les larmes comme on vous demande un sou. Et les larmes ne viennent même point, parce que tout cela est traité, avec une insigne maladresse, par de malheureux auteurs qui sont intoxiqués de littérature depuis le berceau ; qui devaient en faire déjà quand ils criaient pour qu'on changeât leurs langes ; qui n'ont jamais pu — ce n'est plus leur faute — rien voir, rien sentir, rien penser naturellement ; pour qui tout n'est que mots, et les mots eux-mêmes ont perdu leur sens et leur usage naturels. Il semble que l'air même qu'ils respirent soit factice ; et le tortillage de leur délire verbal atteint laborieusement à l'exact contraire de la vraie poésie, de l'esprit, du sentiment, au contraire de la jeunesse et de la naïveté surtout. Quand la préciosité moderne trouvera-t-elle son Molière ?

Il ne faudrait pas juger de l'auteur de la musique tout à fait comme de ceux du livret. Il n'est pas impossible qu'en ce débutant la valeur n'attende que le nombre des années. Seulement, son début est un peu prématuré. A la lecture, sa partition semble soigneusement écrite et même assez soigneusement composée. M. Tiarko Richepin aurait encore beaucoup à apprendre pour la construire comme il en montre la velléité. Est-ce à cause de cela, ou de l'agrément un peu salonnier, avec quelque chose de déjà entendu, des idées ? Est-ce à cause d'une instrumentation qui cherche évidemment une jolie couleur, mais qui ne trouve pas son équilibre ? Cette musique, à l'audition, s'effiloche en charpie d'une molle monotonie. Il est un peu inquiétant que les idées les plus nettement venues soient deux valses, dont l'une, jouée sur un orgue de Barbarie, apparaisse cruellement vraisemblable. Pourtant, si le sujet a entraîné le musicien à une sucrerie continuelle, ce musicien ne tombe point à la fausseté sentimentale du poème. Il a peu de vivacité, mais quelquefois une certaine grâce, et de la fraîcheur. Son ton évite le *mélo*. Enfin il n'a point le snobisme de ses collaborateurs. Au lieu d'on ne sait quel sous-debussysme de pacotille qui aurait pu s'y assortir, il nous offre, non sans ingénuité, de l'honnête Massenet, du Massenet au second degré, et plutôt au travers des élèves de Massenet.

GASTON CARRAUD.

Le Temps

" La *Marchande d'allumettes* est signée de deux noms extrêmement célèbres. Mais les auteurs qui portent ici ces noms ne sont pas les mêmes qui leur ont conquis sa célébrité : ils ne font que profiter de la renommée d'autrui. Je ne songerais d'ailleurs pas à vous en faire la remarque, si leur œuvre avait une valeur personnelle. Mais tel n'est pas précisément le cas : la *Marchande d'allumettes* ne s'impose point par elle-même. Sans le crédit qu'elle tire de *Cyrano* et de la *Chanson des Gueux*, il n'est pas téméraire de supposer qu'elle n'eût pas si facilement trouvé grandes ouvertes les portes de l'Opéra-Comique. On a vu ces portes être moins hospitalières à d'autres ouvrages, dont le mérite est assurément plus véritable. Les librettistes et le musicien de la *Marchande d'allumettes* doivent ainsi à leurs noms un privilège, que leurs talents ne justifient pas assez.

... Je ne crois pas qu'il y ait dans la *Marchande d'allumettes* un seul mot de naturel : tout n'est qu'affectation, préciosité et mièvrerie. Cela va de l'extrême puérilité à l'extrême prétention, et d'une désinvolture faussement pimpante à une sensiblerie faussement naïve. Partout règne le plus détestable petit goût qui fait des grâces et se complaît en lui-même avec une sorte de fatuité. Et partout, partout est répandue une fadeur dont on se sent comme écœuré : on ne peut entendre cette " poésie " sans songer aussitôt à des sucreries, à des confiseries, à des pâtisseries. Et quand ce n'est pas à de la pâtisserie qu'on songe, c'est à de la parfumerie patisserie et parfumeries mêlées, comme ces pâtes orientales dont on ne sait au juste si elles sont faites pour qu'on les mange ou pour qu'on s'en lave les mains. "

PIERRE LALO.

LE JOURNAL

Les contes d'Andersen sont moins animés que ceux de Perrault, moins brillants que ceux de Mme d'Aulnoy, mais il n'en est pas de plus touchants ; et celui de *la Petite Marchande d'allumettes* est le plus touchant de tous. C'est ce que n'ont pas manqué de ressentir Mme Rosemonde Gérard et M. Maurice Rostand ; et, au mérite d'avoir discerné que la douloureuse histoire de la pauvre petite fille pouvait inspirer de la jolie musique à un jeune musicien — si jeune qu'il lui est encore facile d'obéir au précepte de Schiller et de " respecter, étant devenu un homme, les rêves de son enfance " — ils ont joint celui d'avoir, dans leur adaptation scénique, maintenu et sauvegardé ce trait distinctif d'Andersen : l'émotion. Les développements, les épisodes qu'ils ont ajoutés à ce conte de trois ou quatre pages, les fictions dont ils l'ont orné, — au risque, parfois, de le surcharger un peu, — sont du même ordre et de la même qualité que le conte lui-même ; ces deux poètes français se sont assimilés intimement au poète danois et ne se sont permis que de superposer à sa manière simplette le disparate savant (et d'ailleurs opportun dans une pièce fantastique) d'un ingénieux maniérisme et d'une versification raffinée.

M. Tiarko Richepin est un musicien des plus doués ; il a de séduisantes idées mélodiques et l'instinct de l'effet théâtral, — mérite que bien des gens dédaignent aujourd'hui, — surtout ceux qui en sont privés. Peut-être même abuse-t-il des expédients que lui suggère ce don précieux et recherche-t-il trop souvent l'Effet. La musique de M. Richepin dénote un sens très sûr du pittoresque et de l'atmosphère, ainsi qu'en témoigne la page remarquable qui accompagne la fermeture des boutiques, au soir tombant ; son orchestration sait évoquer et décrire ; mais elle est un peu uniforme (je sais bien que la prédominance des visions neigeuses et argentées excuse un peu ici l'emploi continu des mêmes procédés) ; — en outre, elle manque peut-être de solidité dans les passages qui exigent de la force. M. Richepin écrit bien pour les voix et sait les faire chanter ; il devra seulement surveiller sérieusement sa prosodie, qui est parfois légèrement défectueuse. Tout compte fait, l'ensemble de son œuvre est des plus heureux et permet de fonder sur lui de très fermes et très sympathiques espérances.

REYNALDO HAHN.

L'ÉCHO DE PARIS

Le livret comporte trois grands actes. Pour ce *conte*, c'est beaucoup, c'est trop. Le premier acte, où la petite fille s'endort sous la neige, le dernier, où elle meurt, ne sont, en réalité, que deux longues scènes. Il a donc fallu les farcir avec des épisodes.

Certes, on le fit avec adresse ; et le spectateur voit bien que les librettistes sont deux poètes fort ingénieux, fort avisés, et qui, comme le renard de la fable, ont plus d'un tour dans leur sac... Par malheur, dans leurs artifices, ils n'ont pas été soutenus par le musicien, qui n'a pas enoore un tour de main aussi souple.

Si bien que ces épisodes, où la musique manque de variété et de relief, produisent une impression de longueur, de monotonie.

Et l'auditeur a trop le loisir d'être gêné par l'excessive préciosité du livret. Quand certaines subtilités, certaines gentillesses verbales sont prises dans le mouvement du discours ou dans l'entraînement des jeux de scène, elles passent : au passage, elles amusent. Mais, *ralenties par la musique*, elles déconcertent, et font rire d'elles.

Aussi bien, pour le compositeur, la partie était fort difficile à gagner. A chaque instant, on lui imposait l'occasion de montrer s'il avait des atouts.

En effet, un livret sur un sujet admirable, mais un livret trop long, dangereux par la juxtaposition du rêve et de la réalité, plein d'élégances ou de cocasseries qui tirent l'œil, détonnent, et qu'il est bien difficile de sauver ou d'escamoter. — un livret, enfin, qui s'arrête tout le temps pour dire au compositeur : “ A toi, vas-y de ta romance !... ” Mais la romance, il faut la trouver. Et voilà une nouvelle preuve qu'il est facile de penser à Massenet, mais qu'il n'est pas à la portée de tout le monde d'écrire “ Adieu, notre petite table ”.

Ce c'est pas que la partition manque d'idées agréables et faciles. Mais elles ne sont pas assez caractérisées, et elles ne portent guère. Peu de développement, aucun travail thématique, des rappels par tranches successives, aucun plan, aucune gradation, un pêle-mêle improvisé, — et une orchestration hâtive, sans imprévu, sans nulle recherche.

Et, dans l'ensemble de l'œuvre, quelque chose de lourd, de monotone, de piétinant, qui tient un peu à tout ce que nous venons de signaler, mais beaucoup sans doute à l'emploi excessif des pédales et des doubles pédales (tonique et dominante). La musique ne peut plus se mouvoir, alourdie par ces semelles et ces pédales de plomb : elle s'avance, *musa* par trop *pedestris* avec la légèreté désinvolte d'un scaphandrier.

ADOLPHE BOSCHOT.

COMŒDIA

La collaboration d'une mère et de son fils est d'un charmant exemple, et on regrette ne n'avoir pas assisté à cette affectueuse rivalité d'invention, à cet échange d'un sagesse souriante et d'un respect attendri, à cet assaut de fantaisie, cette surenchère d'extravagance et ce rebondissement de rimes dont le résultat nous fut offert hier.

Que ce résultat soit charmant lui-même, qui aurait la triste audace d'en douter ? Et comment tout Paris, divisé en deux camps plus complices qu'ennemis, n'aurait-il pas pour cet ouvrage des yeux de mère ou bien de fils ?

Comment n'être pas ému jusqu'au fond du cœur par cette humble mendiante qui vend des allumettes sous la neige, au premier acte, voit un beau rêve au second, et meurt au troisième entre les bras d'un jeune officier de marine et d'un vieux joueur d'orgue ? Ce dernier qu'un caniche accompagne, la pleure, nous dit la préface maternelle “ de toute son âme, de tout son chien, de tout son orgue ”. L'orgue excepté, plus d'une capiteuse spectatrice imitera sans doute un deuil aussi généralisé.

M. Tiarko Richepin a enveloppé cette dolente histoire d'une musique habile qui sait infléchir des mélodies selon la formule immortelle de Massenet, et disposer alentour d'élégantes fanfreluches de violons, de flûtes, de harpes, que parfois brode un suave solo. Elle n'ignore pas davantage, à l'occasion, la trivialité des cuivres ni la facile goguenardise des bassons. Elle pratique même, quand c'est nécessaire, des guirlandes de tierces ou des sanglots de septièmes majeures. Mais sa plus chère joie est de retarder une cadence prévue, qui, lorsqu'elle arrive enfin, arrache un *ah !* de pâmoison à l'auditoire bénévole.

LOUIS LALOY.

Le Matin

Nous venons de voir la petite Daisy quitter, à travers le feu magique de ses allumettes, la rue inhospitalière, vivre chez la duchesse son rêve de joie, y aimer le beau Greham. Puis nous l'avons retrouvée, mourant sous la neige, bercée par l'orgue de Barbarie du mendiant fraternel. L'aventure dont elle est la douce héroïne me parut exquise, je l'avoue. Le public n'a pas compris le mélange d'irréalité et de vérité qui en constitue le principal élément et qui, je le reconnais volontiers, la rendait assez dangereuse. Je regrette qu'il soit resté insensible à son vif agrément, qu'il n'ait point cherché à saisir son symbolisme clair et joli.

Comment un livret d'essence si féerique et si moderne à la fois, d'invention si délicate, n'aurait-il pas inspiré M. Tiarko Richepin ? Le nom illustre que porte celui-ci double l'intérêt qui s'attache à sa partition de début. Les idées y sont jetées avec abondance. Elles ne manquent ni de couleur ni de grâce. Elles ont un franc caractère mélodique et frappent moins par leurs développements que par leur spontanéité et leur facilité. M. Richepin ne fait étalage d'aucune science, dédaigne les raffinements d'écriture, les hardiesses mélodiques et polyphoniques. Sa sincérité est évidente ; ses dons sont certains ; sa jeunesse lui impose le devoir de s'élever davantage, d'acquérir la sûreté de main et de pensée sans quoi il n'est pas d'œuvre durable. On l'a très sympathiquement applaudi.

ALFRED BRUNEAU.



ÇA ET LA

Nouvelles

Le déjeûner de la Revue S. I. M. au Nouvel Hôtel Rühl, *à Nice, est fixé au* 19 *Mars.*

*Le déjeûner de la Revue à l'*Hôtel de Paris, *à Monte-Carlo, avant la répétition générale de* Béatrice, *reste fixé au* 20 *Mars.*

***

La *Société des Compositeurs de Musique* met au Concours, réservé aux seuls Musiciens français, pour l'année 1914, les œuvres ci-après :

I. *Messe* à quatre voix mixtes (S. C. T. B.) *a capella* ou avec accompagnement d'orgue. Prix Ambroise Thomas : 1.000 francs.

II. *Quatuor*, pour piano et instruments à cordes. Prix : 500 francs, offert par la Société.

III. *Laudate*, duo pour ténor et baryton, avec accompagnement de chœur à trois voix et d'orgue. Prix Samuel Rousseau : 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau.

Les manuscrits devront être parvenus le 31 décembre 1914, à l'Archiviste de la Société, 22, rue Rochechouart (9e). Ils devront être écrits lisiblement à l'encre noire. Les concurrents pour le *Quatuor* devront joindre à la partition les parties séparées.

***

Signalons à nos lecteurs que le poste de Directeur, professeur de piano d'une École Populaire de Musique, dans une ville de la Suisse française est actuellement vacant. Le traitement fixe est de 3.000 francs auxquels vient s'ajouter une part dans les bénéfices de l'établissement.

Pour tous renseignements écrire à M. le professeur Frank-Choisy, 19 Grande Rue à Genève.

***

Nous avons le regret d'annoncer la mort de Mme Trélat, née Molinos, qui s'est éteinte le 2 Mars dernier après une longue maladie. Tous ceux qui l'ont connue conserveront un souvenir fidèle de cette femme d'un grand cœur, aussi distinguée par le caractère que par l'intelligence et le talent; beaucoup lui devront un souvenir reconnaissant, car elle était ardente et constante dans ses amitiés : sa maison était un de ces centres de réunion qu'on aime, auxquels on s'attache, où l'on revient toujours et que la mort seule peut détruire en laissant après elle un grand vide.

***

La Société J. S. Bach (Salle Gaveau) annonce pour le vendredi 27 mars sa grande audition annuelle de la *Passion selon St Mathieu*. Solistes : Mme Maria Freund, Mr Georges Walter (de Berlin), Melle G. Emo, Mr Roelens-Collet. Orchestre, double chœur mixte et chœur d'enfants (200 exécutants) sous la direction de Mr Gustave Bret. Répétition générale publique : le jeudi 26 à 3 h. 3/4 précises.

***

La Schola Paroissiale, nouvelle collection de Musique d'Église, met au concours une marche religieuse sur un thème grégorien pour *orgue ou harmonium*.

Les concurrents ont toute liberté en ce qui concerne le choix du thème grégorien.

Deux prix sont affectés à ce concours.

1er Prix : 100 fr. en espèces et 50 exemplaires de l'œuvre éditée ;

2e Prix : 50 fr. en espèces et 50 exemplaires de l'œuvre éditée.

Les œuvres primées deviennent la propriété de la *Schola Paroissiale* et sont publiées dans sa 3e série.

Les manuscrits doivent être adressés à *La Schola Paroissiale*, 6, *Place St-Sulpice*, *Paris*, avant le 1er Mai 1914.

Les œuvres non retenues sont retournées aux auteurs aux frais de la *Schola Paroissiale*.

***

La ville de Rouen qui possède dans les églises St Ouen, St Godard, St Vincent, N.-D. de Bonsecours, de magnifiques orgues construites ou transformées par la Maison Mutin (Cavallié-Coll) vient de s'enrichir d'un nouvel instrument fourni par la même maison. C'est M. Haelling, organiste à la cathédrale, qui l'a commandé pour son domicile particulier. L'instrument se compose de 11 jeux (14 prévus) entièrement expressifs, répartis sur 2 claviers manuels et un clavier de pédale.

Un instrument analogue, qui est d'une admirable facture, existe depuis longtemps déjà chez M. Albert Dupré, organiste de St Ouen.

L'inauguration de l'orgue de M. Haelling a été faite avec beaucoup d'éclat par M. Tournemire, organiste à Ste Clotilde, et M. Haelling, qui ont merveilleusement mis en valeur ses ressources multiples et la perfection de ses timbres.

***

De Monte Carlo :

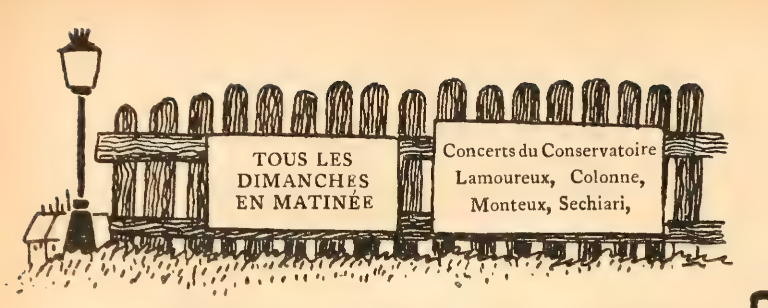
A l'occasion du centenaire de Verdi, M. Raoul Gunsbourg a remis à la scène une des œuvres du maître italien qui, l'on ne sait pourquoi, est un peu délaissée, malgré sa richesse mélodique, son extrême variété et sa puissance dramatique.

C'est une fort heureuse restitution, qui a ravi les nombreux admirateurs de Verdi.

La musique du *Bal Masqué* est d'un charme délicieux. Cette œuvre, toute de passion, et dont le dénouement est tragique, offre des contrastes, presque violents, de drame et de comédie. Certains épisodes, alertes, très gais, semblent annoncer *Falstaff*.

Une fois de plus, M. Raoul Gunsbourg a su réussir le plus merveilleux ensemble vocal : Mme Ordina, cantatrice à l'organe pur et éclatant, Mme Lipkowska, fauvette de la plus fluide virtuosité, Mme Hiribéri, contralto magnifique, aux splendides notes graves, au médium plein, et qui a de l'éclat dans le registre aigu ; l'héroïque ténor Martinelli, le nouveau Caruso ; le dramatique baryton, M. Baklanoff; les solides basses MM. Marvini et Clauzure; MM. Feiner et Ghastau, — tous, toutes les meilleures voix du monde, assurent au *Bal Masqué* la plus remarquable interprétation.

Le maestro Pomé dirigeait l'orchestre.



Salle Malakoff

du 16 au 31 Mars

les lundis et les jeudis à 9 h. Concerts-Rouge.
Tous les Vendredis à 4 h. Musique de chambre.

17	M. Yturbi et Poulet	9 h.
20	M. Houmfield	9
21	M. Gilly	9
25	M. Van Bommel	9
27	Mme Desmarest	9
31	M. Montazen	3



Salle GAVEAU

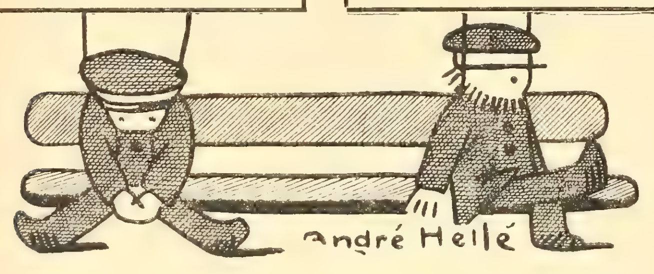
du 16 au 31 Mars

17	Répét. de la Schola	3 ½ h.
18	Schola Cantorum	9
21	Société Philharmonique	9
22	Concert Lamoureux	3
23	M. Amenoyanni	9
24	Mlle Y. Astruc	9
26	Répétition Bach	4
26	M. Keller	9
27	Concert Bach	9
29	Concert Lamoureux	3
29	Concert Hasselmans	9
30	Mme Morhange-Jourdain	9
31	le Violon d'Ingres	9

Salle PLEYEL

du 16 au 31 Mars

16	Mlle Girod	9 h.
17	Le Quatuor Capet	9
18	Mme Legrix (Elèves)	9
20	Le Quatuor Lejeune	9
21	Le Quatuor Capet	9
22	Mme Breton-Halmagrund	9
23	M. Delroux	9
24	Le Quatuor Capet	9
25	S M. I.	9
26	Composit. de musique	9
27	Le Quatuor Capet	9
28	Société Nationale	9
29	Mme Lyon (Elèves)	1
30	M. E. Lappara	9
31	M. L. Martin	9



CONCERTS ANNONCÉS

Salle ERARD

du 16 au 31 Mars

16	M. Gabrilowitsch	9 h.
17	Mlle Lucie Caffaret	9
18	Mlle Perez Garcia	9
20	Mme Franquin	9
21	M. Batalla	9
22	Mme Chaumont-Kahn (él.)	3
23	M. Gabrilowitsch	9
24	M. P. Goldschmidt	9
25	Mme Rousseau d'Almeida	9
26	Mme Lucy Vuillemin	9
27	Mlle Joegger	9
28	Mlle Cardon	9
29	Mlle Bex (Elèves)	2 ½
30	M. Goldschmidt	9
31	M. Blanquart	9

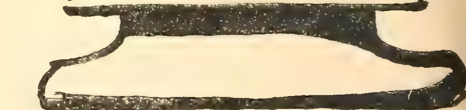
SALLE DES AGRICULTEURS DE FRANCE

16	M. Charles Dorson	9 h.
17	Concerts d'Art	9
18	Alba Rosa	9
20	M. Charles Dorson	9
21	M. Durosoir	9
22	Société Marengo	3
22	Dr Schaingits	9
23	M. Szanto	9
24	Mlle Fischer	9
25	Mlle Stengel	9
26	Chaigneau	9
27	Marie Leroux	9
28	M. Durosoir	9
29	Lavagne	3
30	Wins	9
31	Basset	9

SALLE VILLIERS

Tous les vendredis, concerts classiques de 4 h. ½ à 6 h.

16	Mlle Cocq	9 h.
17	M. Schmidt	9
18	Enesco et Mlle Miquel	9
21	Concert Pierné et Debussy	9
26	Mme Plamondon	9
28	Abbé Voguier	9
30	M. Basagillard	9



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

L'ASSOCIATION CHORALE PROFESSIONNELLE DE PARIS



(Cliché Meurisse)

L'A.-C.-P. qui vient de donner à la Salle Gaveau deux grands concerts *a capella* dont le retentissement a été considérable.



(*Cliché A. Bert*)

Madame la Princesse BARATOW

· Année. 1er Avril 1914

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



OELY ET SES ŒUVRES DE PIANO, par Michel Brenet. LA FORLANE, par J. Ecorcheville.
LES VIEUX VIOLONS, par L. Greilsamer. LES LIVRES.

L'ACTUALITÉ par

VINCENT D'INDY — EMILE VUILLERMOZ — LOUIS LALOY — PAUL LOCARD
MAURICE BEX — MARCEL MONTANDON — RENÉ LYR — H. STEIN
PAUL LADMIRAULT — EDOUARD SCHNEIDER — SWIFT

(Canon à trois voix de P. Dupin)

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie — Tél. Wagram : 98-12

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. LE GRAND DUC BORIS DE RUSSIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR : S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME
PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. HENRY DEUTSCH (DE LA MEURTHE)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député.*
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

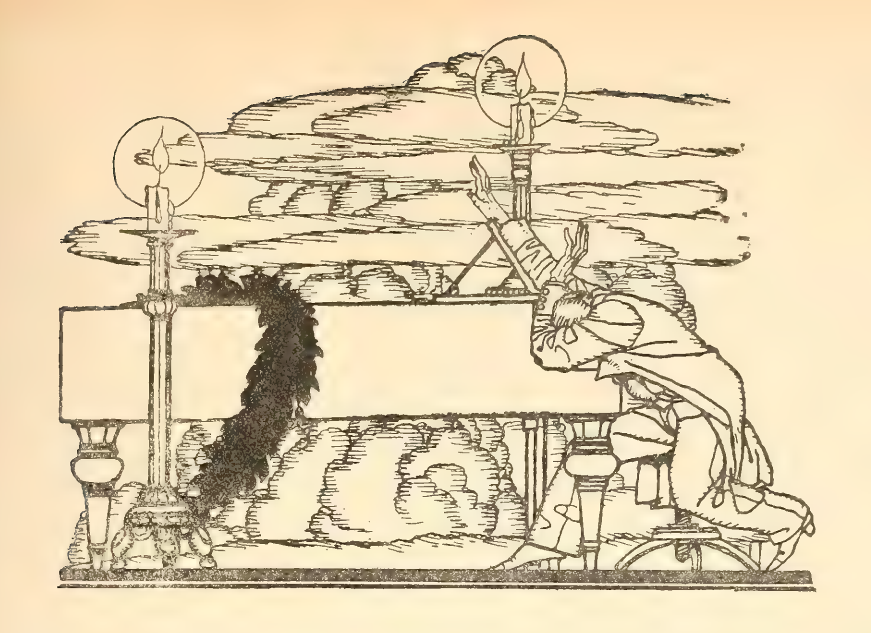
SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *ancien Ministre.*
M. GUSTAVE BRET.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme DANIEL HERRMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
M. J. PASQUIER.
M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. A. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. JACQUES ROUCHÉ *Directeur de l'Opéra.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
Mme TERNAUX-COMPANS.



BOELY ET SES ŒUVRES DE PIANO

On peut dire de Boëly qu'il est un dédaigné plutôt qu'un oublié, car son nom figure avec des éloges plus ou moins conventionnels dans les grands dictionnaires, (en dernier lieu dans celui de Grove), et de temps en temps quelques-unes de ses œuvres d'orgue obtiennent les honneurs d'une exécution ou d'une réédition. Guilmant a inscrit plusieurs d'entre elles aux programmes des concerts historiques qu'il donnait au Trocadéro, et il avait préparé la publication d'un recueil considérable qui a paru après sa mort. On a vu également M. Saint-Saëns prendre sous sa protection la mémoire de Boëly en écrivant une préface enthousiaste pour la réimpression de son cahier de cantiques de Denizot harmonisés pour l'orgue.

Mais les compositions que Boëly a écrites pour le piano, quoiqu'elles ne soient aucunement inférieures à ses œuvres d'orgue, sont beaucoup plus négligées. A l'exception d'une petite *Danse villageoise* que Le Couppey a hospitalisée dans son *Art du piano*, et d'une *Toccata*, que M. Philipp a rééditée comme exercice de mécanisme, en y ajoutant une dédicace à M. Saint-Saëns, il semble que rien ne survive. Le *Répertoire encyclopédique du pianiste*, de Mlle H. Parent, si étendu et si consciencieux, ne donne au nom de Boëly qu'une notice écourtée et les titres de deux numéros d'œuvre seulement. La réédition tentée aujourd'hui, dans une collection populaire, d'environ quarante pièces choisies, ramènera, nous l'espérons,

l'attention sur ce maître, dont le talent n'eut d'égales que la simplicité et la modestie.

Il était fils et petit-fils de musiciens [1]. Son père, Jean-François Boëly, né en 1739 sur la paroisse de Saint-Léger de Crossy, au diocèse d'Amiens [2], élevé " dans une maîtrise " qui peut avoir été celle de la cathédrale d'Amiens, vint en mars 1762 se faire admettre comme chantre-clerc à la Sainte-Chapelle, à Paris. On chanta, dès la même saison, au Concert Spirituel un motet de sa composition, et quelques années plus tard ou le vit publier chez le luthier-éditeur Cousineau plusieurs livraisons d'ariettes italiennes et françaises de divers auteurs, arrangées pour la harpe [3]. Bien que, en 1776, l'*Almanach Dauphin* range encore " l'abbé Bolly " parmi les maîtres de harpe enseignant à Paris, il avait, à cette date, depuis deux ans déjà quitté la Sainte-Chapelle pour se fixer à Versailles comme " ordinaire de la musique du Roi et maître de harpe de Madame la comtesse d'Artois ". Dans ce nouvel emploi, Boëly se lia avec un chanteur basse-taille, " ordinaire de la musique du Roi et Gouverneur des pages de laditte musique ", Pierre Levesque, dont il épousa la fille [4]. Le texte de l'acte de mariage, réunissant les noms de plusieurs musiciens, vaut d'être intégralement reproduit, d'après les registres de la paroisse Saint-Louis de Versailles :

" L'an mil sept cent soixante seize le dix du mois de juin après la publication de trois bans faite sans opposition, nous Charles Eleonor Dubut, curé de Viroflay, protonotaire apostolique, avons avec la permission de M. Baret curé de cette paroisse, uni en légitime mariage de leur mutuel consentement et de celui de leurs principaux parents, Jean François Boëly, ordinaire de la musique du Roy et maître de harpe de Madame la Comtesse d'Artois, âgé de 37 ans, natif de la paroisse de

[1] Sous le titre de : *Un disciple de Bach, Pierre François Boëly*, M. Paul Fromageot a donné en 1909 à la *Revue de l'histoire de Versailles* une intéressante notice, dont il a été fait un tirage à part de 15 p. in-8, avec portrait.

[2] C'est le lieu indiqué par son acte de mariage. Fétis le disait né à Picquigny (Somme), et M. Fromageot, à Paris.

[3] Des annonces de ces recueils parurent dans *l'Avant-Coureur* des 21 mars et 14 novembre 1768 et 19 février 1770.

[4] Le titre d'*abbé*, qu'avait valu à Boëly le port du petit collet, pendant le temps de son service à la Sainte-Chapelle, n'impliquait, comme l'on sait, aucun engagement religieux. — Pierre Levesque avait comme lui débuté à la Sainte-Chapelle, en qualité de simple gagiste, en 1749 et avait fait partie des chœurs du Concert Spirituel avant d'entrer en 1749 au service du Roi. Son nom est attaché à la célèbre publication des *Solfèges d'Italie*, qu'il avait rédigée pour l'instruction des pages avec Louis Bêche, leur maître de chant, et fait paraître au commencement de 1772. Le privilège obtenu pour cette publication est daté du 30 octobre 1771 ; le prospectus en fut inséré dans le *Mercure de France* du mois d'avril 1772, tome II, p. 180. La date 1768, que donne Fétis, est par conséquent erronée.

Saint-Léger de Crossy, diocèse d'Amiens, fils des défunts Antoine Boëly et Marguerite Le Mort, de la paroisse Notre-Dame de cette ville, rue de Paris, d'une part ; et Catherine Louise Levesque, âgée de 21 ans, native de la ville de Paris, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, fille de Pierre Levesque, ordinaire de la musique du Roy et gouverneur des pages de ladítte musique, et de Jeanne Marie Sionet, de fait et de droit de cette paroisse, rue des Bourdonnais, d'autre part ; en présence du côté de l'époux de George Cousineau, luthier ordinaire de la Reine, de la paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, rue des Poulies, à Paris, de Nicolas Borel, ordinaire de la musique du Roy, de la paroisse Notre-Dame de cette ville, rue de Paris ; du côté de l'épouse, de ses père et mère, de Nicolas Hubert Paulin, organiste du Roy, de la paroisse Notre-Dame de cette ville, rue Neuve, de Jean-Louis Bêche, ordinaire de la musique du Roy, rue des Bourdonnais, lesquels sous les peines portées par les ordonnances du Roy nous ont certifié la liberté de domicile et la catholicité des contractants ; tous et les époux ont signé avec nous : Boëly, Levesque, Borel, Cousineau, Levesque, Sionet, Paulin, Bêche, Levesque, Dubut, curé et protonotaire apostolique " [1].

De ce mariage naquirent au moins trois enfants : Jeanne-Georgette, en 1780 ; Alexandre-Pierre-François, en 1785 ; Alexandrine-Thérèse, en 1792 [2]. L'acte de baptême du second, quoique déjà publié par M. Fromageot, doit trouver place ici :

" L'an mil sept cent quatre vingt cinq, le vingtième d'avril, Alexandre Pierre François, né hier, fils légitime de Jean François Boëly, Ordinaire de la musique du Roi, et de Catherine Louise Levesque, a été baptisé par nous soussigné, prêtre de la mission, faisant les fonctions curiales. Le parrain, Pierre Louis Levesque, son oncle maternel ; la marraine, Marie Geneviève Guyot, veuve de Martin David... " [3]

Fétis assure que l'éducation musicale du jeune Boëly commença dès sa cinquième année, et qu'il apprit le solfège conjointement avec les pages de la musique du Roi. Ceux-ci, qui d'après les derniers états de paiements,

[1] Archives de l'état civil de Versailles, registres des mariages de la paroisse Saint-Louis, année 1776, fol. 26 v°. — Ce texte doit servir d'erratum à deux de nos précédents travaux, d'après lesquels Pierre Levesque aurait été le mari de Mademoiselle de Hotteterre (Cf. *les Musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 294 et le *Recueil trimestriel de la société internationale de musique*, VIII, p. 459). Le nommé Levesque, qui, d'après *l'Avant-Coureur* du 14 novembre 1768, gravait les compositions de sa femme, " ci-devant Mlle de Haulteterre ", n'était pas le " gouverneur des pages ", mais peut-être Pierre-Louis, son fils.

[2] M. Fromageot donne à la fille aînée de J.-F. Boëly les prénoms de Thérèse Philippine, dont nous n'avons pas trouvé la mention dans les registres de baptêmes de la paroisse Saint-Louis.

[3] Fromageot, p. 5, note 2. — Il est difficile de désigner le prénom *usuel* de Boëly : sur toutes ses publications, à partir de l'op. 2, il inscrivit les initiales de ses trois prénoms, *A.-P.-F.*, en quoi l'ont imité fidèlement les éditeurs de ses œuvres posthumes. Il signait Boëly, sans aucun prénom, ses lettres et ses dédicaces.

étaient au nombre de huit et s'appelaient Félix, Soton, Durais, Platel, Brunet, Augustin et Ricadat, avaient pour maître de chant Jean-Louis Bêche, et pour maîtres de violon, de clavecin et de basse, Delcambre, Bourgeois et Huet[1]. Le petit Boëly n'était âgé que de sept ans lorsqu'au lendemain du 10 août 1792, le corps de la musique du Roi fut licencié. Son père, privé de son emploi d' " Ordinaire ", revint habiter à Paris, rue Sainte-Anne, " prenant, dit M. Fromageot, le titre de gouverneur des pages ", — qui ne lui appartenait pas et qui fût bientôt devenu tout le contraire d'une recommandation.

En constatant peu après son changement de domicile et son installation rue des Petites-Ecuries, le même écrivain s'est demandé si J.-F. Boëly voulait se rapprocher du Conservatoire et s'il y était attaché : mais les documents très précis qui concernent le corps enseignant de notre école nationale depuis sa fondation, ne font à aucune époque mention de son nom. Seule, sa fille aînée, Georgette, figure en l'an V et en l'an VI sur les listes des lauréats, avec chaque fois un second prix de chant et le titre d' " élève du citoyen Adrien ", après quoi elle paraît, comme interprète d'un air de *Corisandre*, de Langlé, dans une audition d'élèves récompensés[2]. Alexandre-Pierre-François suivait-il à la même époque les classes de violon et de piano ? C'est une assertion de Fétis, qu'il nous a été impossible de vérifier, le secrétariat du Conservatoire ne gardant, paraît-il, mémoire que des " lauréats ". Comme, d'autre part, l'on donne à Boëly pour maîtres de piano Madame de Montgeroult et Ladurner, il faut noter que la première y fut depuis le 1re frimaire an IV jusqu'au mois de nivôse an VI professeur de première classe et le second professeur de deuxième classe depuis le mois de prairial an V jusqu'à la réforme de l'an X[3].

L'animosité dont Boëly père fit preuve un peu plus tard à l'égard du Conservatoire pourrait avoir eu pour cause initiale le double mécontentement résultant du dédain de ses services et de l'insuccès de ses enfants. Les gains aléatoires du professorat privé l'assuraient mal, en ces temps troublés, contre la gêne. Il s'intitulait " professeur d'harmonie " et rééditait (en cinquième édition, chez Lemoine) les *Solfèges d'Italie*, " corrigés et augmentés ". Aux soucis matériels s'ajoutaient pour lui de cruelles afflictions : la mort de sa fille aînée, celle de sa femme, en 1804,

[1] Arch. Nat. O[1] 842.
[2] C. Pierre, Le Conservatoire de musique, pp. 512, 513, 702, 967.
[3] C. Pierre, pp. 129, 130, 159, 452.

et l'épreuve d'une surdité dont les progrès le réduisaient à l'inaction. Il se regarda comme heureux d'être admis en 1806 à la maison de retraite de Sainte-Périne, où, disait-il, ses jours pourraient s'achever " à l'abri des revers de la fortune ".

Là, il profita de ses premiers loisirs pour adresser à Gossec, sous forme épistolaire et dans un style, il faut le dire, aussi incorrect que confus, une critique sévère du *Traité d'harmonie* de Catel qui venait de paraître et qui représentait la doctrine officielle du Conservatoire. Gossec, chez qui l'orgueil étouffait toute générosité, fit à ce vieillard aigri, malade et pauvre, une réponse insultante, où il traitait sa lettre d' " acte de démence " et, en guise de salutations, exprimait méchamment des souhaits d' " ouïe et de santé ". Exaspéré, le vieux musicien livra les deux pièces à l'impression, en y joignant des développements qui formaient un volume de 200 pages. Tout n'était pas " insensé " dans cette prolixe et bizarre diatribe. Fétis a fait remarquer que " le principe si vrai, si fécond et si lumineux de la modification des accords dissonants naturels par la substitution " y était signalé pour la première fois, et qu'ainsi, du milieu de " beaucoup de déclamations et de préjugés " ressortait de ce livre " une vérité générale et féconde " [1].

Quelles que fussent les aptitudes ou les ambitions du jeune Boëly, du fait de la polémique paternelle, tous les ponts se trouvaient coupés devant lui sur le chemin de l'enseignement officiel, et c'était à titre privé qu'il poursuivait ses études avec Ignace Ladurner. Choron, dans le tome premier du *Dictionnaire historique des musiciens*, rédigé en 1810-1812, a mentionné deux fois les relations du maître et de l'élève : " M. Boëly, dit-il (p. 89), a un fils qui est élève de M. Ladurner, sur le forte-piano, et qui doit se faire un nom, comme compositeur et comme pianiste. Sa musique n'est pas encore gravée " ; puis, à l'article Ladurner (p. 391) : " On lui doit d'excellents élèves, tels que Mlle Pingenet et M. Boëly, qui vient de publier son premier œuvre, dédié à son maître ". Il est malaisé de savoir ce que le disciple apprit de son maître : car, s'il est vrai que, selon le manuel de Whistling, Ladurner ait, avant 1828, publié dix-huit œuvres, à peine peut-on aujourd'hui en atteindre trois ou quatre. Celles que possédait autrefois le Conservatoire de Paris, et dont le titre abrégé se lit au catalogue manuscrit, sont égarées ; la Bibliothèque Nationale en

[1] Fétis, Traité d'harmonie, p. 55.

a trois ; le Conservatoire de Bruxelles, une. La rareté des exemplaires de ces œuvres est donc extrême : et cependant leur succès en librairie dut correspondre à la vogue obtenue par Ladurner comme professeur. Pendant quarante ans, si l'on en croit Fétis, il avait vu les élèves affluer chez lui en si grand nombre, qu'il passait à les enseigner " quinze heures par jour ". On vantait la musique qu'il avait composée sur quelques-uns des *Poèmes gaéliques* de Baour-Lormian, et " le genre sombre et pathétique " passait pour celui où il réussissait le mieux. Ce n'est pas sous cet aspect que le font connaître les deux cahiers de sonates conservés à la Bibliothèque Nationale [1] : œuvres d'invention faible et d'exécution aisée, avec des ornements légers, des oppositions fréquentes de forte et de douceur, une recherche de plaire par des formes agréables, amusantes et variées : les sonates de l'œuvre 5 contiennent une "pastorale" et une "polonaise"; celles de l'op. 9, une " chasse ", une " montagnarde " et un scherzando intitulé " Boleras ".

Ce n'est pas d'après ces modèles, mais bien dans le feu d'une ardente admiration pour les premières Sonates de Beethoven, nouvellement introduites en France, que Boëly composa son op. 1, — *Deux Sonates pour le Forte-piano*, — dédié à Ladurner et publié chez Pleyel et Naderman vers 1810 [2]. On le voit à la même époque s'essayer à la composition de trios et de quatuors pour instruments à cordes, dans le style de Haydn [3]. L'originalité manquait à toutes ces productions, non le talent ni l'adresse. Mais, avant même leur achèvement, Boëly s'était rangé parmi les disciples d'un autre grand musicien, dont l'influence décisive devait se faire sentir profondément chez lui, jusqu'au bout de sa carrière. Par qui et quand les œuvres, quelques œuvres, c'est-à-dire, de Sébastien Bach, avaient-elles été apportées en France ? Jusqu'à quel point s'étaient-elles répandues dans la pratique de l'enseignement, dans le répertoire des

[1] Trois sonates pour le piano-forte avec accompagnement de violon obligé, dédiées à S. A. S. Madame l'Electrice régnante Palatine de Bavière, par J. Ladurner, Membre du Conservatoire. Œuvre 5e. A Paris, chez Pleyel, rue Neuve des petit champs, etc. (publiées avant 1802). — Trois sonates pour le Forte-piano, dédiées à Mlle Aimée Destillieres, par J. Ladurner. Œuvre 9. Paris, Naderman, rue de Richelieu, etc. (après 1805). — Le troisième ouvrage de Ladurner que possède la Bibliothèque Nationale est un recueil de morceaux de son opéra *Wentzel ou le Magistrat du peuple*, représenté en 1793.

[2] La date de publication s'induit de l'adresse de Pleyel, au titre, et des lignes de Choron, citées plus haut. — C'est le plus rare des ouvrages de Boëly : la Bibliothèque Nationale, celles du Conservatoire et de l'Opéra ne le possèdent pas.

[3] Les trios, qui portent en manuscrit la mention *œuvre 2* et la date 1808 ne furent gravés qu'à plusieurs années de là comme op. 5 ; les quatuors ne virent le jour que dans ses œuvres posthumes.

concerts ? On peut noter que Louis Adam, en 1802, choisissait deux fugues du *Clavecin bien tempéré* pour clore la série de morceaux gradués qu'il plaçait à la suite de sa *Méthode de Piano ;* et Choron, en 1809, connaissait avec plusieurs éditions allemandes de *l'Art de la Fugue* et de divers ouvrages du grand cantor, une édition française des préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré.* D'où que lui en soit venue la révélation, Boëly, à vingt ans, était déjà tout pénétré du culte de Bach.

Les plus anciennes de ses compositions pour le piano, celles qui sont datées, dans ses manuscrits, de 1805 à 1810, consistent principalement en préludes, fugues et canons, étroitement apparentés aux œuvres de Jean-Sebastien Bach, non-seulement par le choix des formes rigoureuses du contrepoint, mais par l'élévation de la pensée. Le beau prélude en mi bémol, reproduit à la fin de la présente étude, d'après la réédition nouvellement parue chez M. Senart [1], et les préludes en si, en si bémol, en la mineur, en fa mineur, si variés de dessin et d'expression, la fugue en ré, de si fière allure, réimprimés dans la même collection [2] appartiennent à cette période, ainsi que les versions du charmant canon à l'octave, en fa dièse mineur, à trois-huit et de la fugue en ut mineur, que Boëly reprit pour les retoucher ou les refondre en 1828 et 1831 [3]. Le premier sentiment que l'on éprouve en découvrant, dans les manuscrits autographes, les dates de composition de ces piéces d'inspiration si variée, d'écriture si ferme et si achevée, est celui d'un étonnement profond, causé bien moins par la jeunesse de l'auteur, — encore qu'une telle maturité, à vingt ou vingt-cinq ans, puisse surprendre, — que par le rapprochement qui s'impose à l'esprit, de cet art avec celui dont se nourrissait alors presque exclusivement le public de notre pays.

Aussi bien Boëly n'écrivait-il sans doute pas ces pièces pour le public. Très peu d'entre elles figurent dans les cahiers qu'il fit graver de son vivant. Déjà dans les morceaux d'accueil plus aimable dont il pouvait risquer l'édition, il exigeait de ses lecteurs, de ses élèves, beaucoup plus que leur éducation frivole ne les préparait à donner. Qu'on se souvienne des doléances de Madame de Genlis, déplorant l'abaissement des talents d'amateurs, et l'abandon des belles pièces d'anciens clavecinistes français,

[1] Edition Senart, nº 1319. — Ce prélude fut publiée pour la première fois dans les œuvres posthumes de Boëly, op. 33, nº 4.

[2] Edition Senart, nºs 1318, 1320, 1322. — Op. 22, nº 4 et œuvres posthumes, op. 33 et 34.

[3] Edition Senart, nºs 1322, 1323. — Œuvres posthumes, op. 33.

devenues trop difficiles pour une foule de prétendus musiciens, dont la quantité n'avait que trop dépassé la qualité ; qu'on se hasarde aussi à feuilleter quelques liasses des ineptes cahiers d'airs variés et de pot-pourris mis en vente à l'époque des débuts, ou, pour mieux dire, à l'époque de la carrière de Boëly ; puis, que l'on se reporte aux *Trente Caprices* que celui-ci fit paraître, comme op. 2, vers 1812 : l'explication du peu de succès accordé à des productions d'un charme si discret, d'une forme si délicatement raffinée, n'apparaîtra que trop claire [1].

Le titre de *Caprice*, qui était accompagné des mots " ou pièces d'étude ", était pris dans l'ancienne acception classique, que l'école de la virtuosité allait lui faire perdre, et qui s'appliquait à des morceaux de courtes dimensions, de caractères variés, et de style " sérieux ", c'est-à-dire contrepointique. L'inspiration en remontait aussi à la source de Bach, mais moins apparemment. De toutes façons, les qualités d'invention mélodique, celles qu'au premier abord l'on remarque ou l'on recherche dans n'importe quel ouvrage de musique, étaient dès lors et restèrent, chez Boëly, bien personnelles. C'est même chose amusante que de rencontrer parmi ses pièces ce que les chasseurs de réminiscences ne pourraient appeler que des ressemblances futures : dans l'un des plus beaux caprices de l'op. 2, un avant-goût du thême de la fugue finale dans le *Prélude, Choral et Fugue*, de César Franck ; dans une fugue de l'op. 37 (posthume) une pareille analogie avec quelques notes de l'un des *Chorals* pour orgue du même maître ; dans un autre morceau de l'op. 2, une sorte de lueur annonciatrice du thème de la forge de *Siegfried ;* dans un fragment de messe pour orgue (œuvres posthumes, op. 39, n° 9) et dans une pièce de piano de l'op. 48 (aussi posthume), composée vers 1840, quatre notes formant le " départ " ou la " cellule " du thème principal du grand duo de *Tristan et Isolde*, " So stürben wir, um ungetrennt " ; ou encore, dans une autre livraison des œuvres posthumes, pour l'orgue, un début de pièce de style canonique, qui présage le motif principal de l'*Apprenti Sorcier* de Dukas. Faut-il pour cela s'ingénier à prouver que César Franck dut connaître au moins une partie des œuvres de Boëly, ou que, pendant son séjour à Paris en 1842, Wagner put entendre quelques-unes de ses

[1] Ces *Trente Caprices* parurent en un seul cahier, sans date, " chez Boïeldieu jeune, rue de Richelieu ". Pour le nouveau tirage qui fut mis en vente chez Richault après la mort de Boëly, on se servit des mêmes planches gravées, en substituant seulement, dans quelques passages, la clef de sol à la clef d'ut. — Onze de ces caprices forment les livraisons 1311 à 1316 de l'édition Senart.

pièces et en emporter des lambeaux marqués au fond de sa mémoire? Mieux vaut ne perdre ni temps ni peine à vouloir rien conclure de ces singulières autant que fugitives rencontres mélodiques, qui se constatent tous les jours et dont l'on ferait de gros livres aussi curieux qu'inutiles. Ainsi dans la campagne, en été, de frêles petites semences s'égarent, emportées par un coup de vent ou par le bec d'un oiseau, bien loin de la plante-mère, et vont germer dans un sol différent pour l'étonnement des passants et la perplexité des botanistes.

Les *Trente Caprices* de Boëly étaient dédiés à Madame Bigot, la grande pianiste alsacienne, fixée à Paris depuis 1809 ou 1810 et qui avait été à Vienne l'amie et l'interprète de Beethoven. On peut penser que le jeune compositeur versaillais était l'un des habitués des séances de musique de chambre qu'elle donnait avec Baillot et Lamare et dans lesquelles, entre autres, Mendelssohn se souvenait d'avoir entendu jouer, en 1816, la sonate en la, pour violon et piano, de Bach [1]. On peut penser aussi qu'en ce milieu d'art véritable et de confiante amitié [2], Boëly quelquefois s'asseyait au piano et faisait entendre à des oreilles dignes de les goûter les œuvres que, faute d'éditeur et faute de public, il devait se contenter de copier " au net ", d'une écriture claire, égale et soignée, en minces albums de format et de reliure uniformes.

La vie s'annonçait pour lui sans tendresse. Mais bien que l'on touchât à l'aurore du romantisme, il n'était point de ceux qui se posent en victimes du sort et se répandent en paroles d'amertume. Son père était mort pauvre, à Sainte-Périne, le 24 janvier 1814 et lui avait laissé pour héritage la charge de pourvoir à l'existence de sa plus jeune sœur, Alexandrine. Boëly, donc, donnait des leçons. Professeur méticuleux, il exigeait, dit-on, beaucoup de ses élèves, et l'on peut, en effet, soupçonner les soins qu'il apportait à son enseignement, par le nombre des indications de doigté dont il avait muni ses Caprices. L'écriture " en parties ", qui était devenue sa langue naturelle, comportait les doigtés du " style lié " dont s'écartaient de plus en plus les virtuoses de son temps. Pour plaire à ses élèves, ou aux marchands de musique, il faisait cependant de rares incursions en d'autres domaines : son op. 3 avait été une suite de variations

[1] Mendelssohn, *Briefe*, I, 308. — Mendelssohn enfant avait pris à Paris, en 1816, quelques leçons de Madame Bigot.

[2] Les liens d'amitié que Boëly noua dès cette époque avec la famille de Baillot ne furent rompus que par la mort. On raconte que Sauzay, le gendre de Baillot, fut son dernier visiteur.

avec accompagnement de violon, sur un air de *Richard Cœur de Lion ;* son op. 6 fut un recueil de *Trente études*, de genre brillant, dédié à Frédéric Kalkbrenner, l'un des " lions " du piano vers 1830.

Resté seul en 1825 après que sa sœur eut épousé un ancien commis principal de la Guerre, retraité à Versailles, Boëly plus que jamais resserra les liens du mariage mystique qu'il avait contracté avec la musique pure. Autour de lui, l'horizon paraissait se rétrécir encore. On vivait, musicalement, dans une atmosphère de sécheresse et d'aridité. " C'est une chose fastidieuse que les concerts de la capitale et désespérante pour l'art ", écrivait en cette même année 1825 le peintre-musicien J.-B. Laurens : " Les pot-pourris infestent toutes les salles et tous les salons "[1]. Le jugement que porte un peu plus tard, le baron de Trémont, n'est guère plus favorable : " Dans ma jeunesse, dit-il, il y avait à Paris quinze ou vingt réunions de bons musiciens : on en compte à peine cinq ou six aujourd'hui "[2]. Toute l'ardeur des *dilettanti* se portait vers l'opéra et bien peu d'entre eux étaient aptes à se laisser toucher par la poésie intime de la musique de chambre.

(à suivre). MICHEL BRENET.

[1] xxx. Une vie artistique. J. J. B. Laurens ; Carpentras, 1899 in-16.
[2] Bibl. Nat. Ms. f. 12756, fol. 249.



LA FORLANE



L'histoire de la forlane mérite d'être contée. Elle est instructive ; elle est plaisante. Comment cette danse, comparse de nos vieux ballets, et défunte depuis deux siècles, est-elle reparue soudain ? Comment les salons des deux mondes ont-ils, en quelques jours, accepté le triomphe de ce revenant, se disputant l'honneur de la véritable, de la vraie, de la seule forlane ?

Fut-ce un bluff audacieux, et la *furlana* existe-t-elle ailleurs que dans l'imagination des professionels internationaux, auquels nous devons, depuis quelques années, tant de variétés passagères de la flore orchestique ? Convient-il de sourire, ou de faire appel à la curiosité de l'historien ?

Il semble bien, en tout cas, qu'une revue musicale puisse effleurer ces questions de passionante actualité, et les traiter, au milieu d'autres sujets plus graves. Un pape n'a-t-il pas lui-même, involontairement provoqué cette furieuse et caractéristique agitation, à laquelle aucun de nos lecteurs n'est probablement resté indifférent ?...

***

La vogue s'était fixée sur le tango, danse populacière, dont Paris avait réussi, sans trop de peine, à faire un petit chef-d'œuvre d'harmonieuse lascivité, lorsque l'Eglise, gardienne de notre bonne morale, et gardienne puissante, on le voit, éleva la voix de la réprimande. Le tango frappé, recula, quittant les salons vertueux, pour des lieux hospitaliers mais publics. Or, la danse, comme la mode ne saurait se passer de l'appui des salons. Il arrive bien qu'une mode s'impose grâce au théâtre, mais

elle ne vit en somme que des gens du monde. C'est ce que savent si bien ses dévoués collaborateurs, lorsqu'à chaque saison nouvelle, ils provoquent un courant de snobisme mondain à qui rien n'échappe. Croyons bien qu'il en va de même de nos divertissements chorégraphiques. Un mécanisme, auquel Mercure n'est pas étranger, permet de créer, et de lancer la musique et les pas dont vous subissez les cadences, lectrice aux jambes entrainées. Par qui, dans quelle officine s'élabore le succès de l'hiver ? Nous l'ignorons mais ce tango, par exemple, sous la forme très peu argentine qui lui a valu l'index est, soyez-en sûr, l'œuvre d'un industriel habile, tout comme la robe fendue, et ou les hauts talons.

Donc, une crise se produisit, en pleine saison, en plein tanguisme. Et le désarroi eut été grand, si, à une vogue menacée on n'eut pas opposé, dans les vingt quatre heures, une vogue triomphante. Ainsi naquit, par un coup du sort, et peut être du génie, l'idée de la *furlana*. Qu'on ne me demande pas si le mot est bien venu sur les lèvres du Saint Père, ou si quelque machination diabolique a joué son rôle dans cette intrigue soudaine. L'essentiel est de constater le fait : il fallait une remplaçante, la *furlana* se présenta, on l'engagea de suite.

D'où venait-elle et qu'était elle ? En France on ignorait jusqu'à son nom. Et pour cette bonne raison, que ce nom n'a jamais existé dans aucune langue, Fur - la - na n'est ni français ni italien. Si le pape a jamais prononcé ces trois syllabes, il a certainement dit Fur - la - na. en élidant le dernier *a* et en donnant à *fou* un son bref. Ce qui signifie qui le français se rapprocherait autant que possible de la prononciation correcte en disant *fourlane*, ou mieux encore *forlane*. L'accent et la sonorité l'exigent, et la raison aurait dû nous mettre en garde contre la grotesque *furlana*. Est-ce vraiment la peine de passer notre jeune âge dans le familiarité de Virgile et d'Horace, pour ne pas sentir la musicalité d'un mot italien qui franchit les Alpes, et pour faire d'un vocable alerte et bien timbré, un mot écœurant et flasque, digne de nos camelots des boulevards ?

La forlane ! A la bonne heure ! Tous les amis de la musique ancienne en ont entendu parler, comme du menuet ou de la gavotte. Ce n'est pas dire qu'ils l'ont jamais rencontrée au coin d'un bal, mais le nom

leur dit quelque chose, et ils savent que l'histoire pourrait leur en dire davantage encore. Nous verrons toute à l'heure qu'ils ont raison dans leurs pressentiments. Et, en vérité, c'est bien du côté de l'histoire que les maîtres de danse, en mal de forlane le mois dernier, ont lancé un regard tout chargé de curiosité.

Oh, rassurons-nous ! Ni le regard ni la curiosité n'ont été bien avides. Le Professeur Pichetti, le premier qui paraît avoir eu l'idée de la *danse du Pape*, Pichetti un voisin du Vatican, se borna à faire photographier deux gravures anciennes, dans lesquelles ils découvrit aussitôt le protoype de forlane, " *telle que la dansaient les nobles Vénitiens, dans le Palais des doges* ". Il eut mieux fait de voir, dans ces planches, des passe-partout illustrant le *Ballarino* de Caroso (1581), ouvrage qui ignore totalement la forlane. Pourtant ces documents firent le tour de la presse française, accompagnées des commentaires les plus graves. Tel par exemple :

" La furlana vient du Frioul, où elle était la danse préférée des gondoliers... C'est surtout vers 1800 que la furlana eut son heure de célébrité. Déjà alors, on en eut une adaptation à l'usage de la bonne société. Elle fit bientôt son entrée triomphale dans les grands salons et dans les fêtes des palais des doges et devint enfin la danse nationale du pays dont Pie X était le patriarche. Née dans les quartiers populaires, la furlana fut donc adoptée par l'aristocratie au moment ou la pavane, la gavotte et le menuet, qui avaient régné en maîtres pendant le treizième siècle commençaient à lasser...[1] "

Le tour était joué. Inutile d'aller plus loin. La forlane avait ses papiers ; ses ancètres étaient là sous nos yeux. Il n'y avait plus qu'à découvrir sa musique et ses règles. Rien de plus simple. Mascagni et Ponchielli ont écrit des forlanes, l'un dans le *Bal Masqué*, l'autre dans *Gioconda*, ce qui prouvait que le genre n'etait pas mort, et qu'il existait une tradition chorégraphique, reliant le palais des Doges à Magic-City. On pouvait marcher.

Notez que tout ceci s'accomplit avec une rapidité cinématographique. Quelques consciencieux partirent pour Rome. C'étaient les Saints Thomas de la forlane. Mais beaucoup créèrent la danse papale dans l'espace qui sépare le soir du matin. Je puis garantir cette petite scène, dont aucun de nos confrères ne sera surpris. Le 2 février un rédacteur d'un de nos plus grands quotidiens illustrés est mandé dans le cabinet directoral :

[1] Illustration du 7 février.

“ Il me faut une forlane demain dans le journal... ” Le reporteur s’incline, se munit d’un photographe, bondit chez un maestro. —

“ Connaissez-vous la forlane ? ”

— “ ..... ! ! ”

— “ Mettez vous là... Oui c’est cela... Levez les bras... Parfait... ”

Résultat, quelques clichés qui apprirent le lendemain aux populations ébahies qu’un mode nouveau de la danse était né.

Du côté musique même procédés. Tous les éditeurs de valses légères ouvrirent leurs cartons pour en extraire sans douleur quelques paisibles 6/8, et cent cinquante forlanes, sous couvertures impressionnantes, s’étalèrent bientôt au grand jour des devantures. Si chacune d’elles a été tirée à mille exemplaire, cela doit faire une jolie pile de papier, de cent cinqante mètres de haut (environ la moitié de la tour Eiffel) sortie de néant sur un signe présumé du chef de l’église !

Et les exécutants, chargés de réaliser devant le public ces spéculations affolées ! Dois-je dévoiler les réponses qu’ils m’ont données (à la condition de ne pas les nommer) ? Elles sont toutes semblables. “ *Nous avons fait n’importe quoi* ”. C’est ainsi ; et je voudrais prévenir ici le musicologue de l’avenir, qui traitera dans deux milles ans des “ Dessous d’un lancement chorégraphique en 1914 ”. La plus naïve et la plus confiante fantaisie a présidé à l’éclosion de toutes ces forlanes simultanées dans notre bonne ville de Paris.

Avant de crier à la trahison — ce qui serait irrespectueux à l’égard de Rome —, il convient de voir si les Italiens ne se sont pas montrés plus avisés que nous dans cette belle et joyeuse aventure. C’est en sa qualité de Vénitien que le Saint Père a pu prononcer le mot fatal, qui a mis tous nos bals en émoi. *Fourlan* est un mot patois pour *friulano*, c’est à dire pour désigner l’habitant de cette région comprise entre Trieste et Venise au sud du Tyrol, et dont Udine est la capitale. C’est l’antique *Forum Juliani* qui dans la langue savante et cadencée à donné la forme *F’r-iul* (frioul) et dans le dialecte de ces paysans celtes mèlés de slaves, le mot *For(iu)lan* (forlane). On remarquera en passant comme ce dernier mot sonne bien en français, et si, l’on ouvre un volume écrit dans la langue particulière à ce petit peuple, on sera plus surpris encore de constater qu’il s’agit ici de la langue de Mistral !... Catalan, provençal, piémontais, friulan sont des rameaux d’une même langue à laquelle les Gaulois aboutirent lorsqu’ils se sont trouvés en rapport directs avec les Latins, et

qu'ils ont du accommoder le chantonnement de la phrase romaine à leur accentuation rude et martelée. Qui ne reconnaîtrait par exemple, pour très près de nous, des couplets comme celui-ci, détaché d'une anthologie du Frioul. [1]

Cour de pierre, cour de marm'
Cour de tigre e de leon
Per ce fin m'abandonais !
Cincia fregul de rason !

Ainsi parle-ton aux pieds des Alpes Carniques, au pays d'où nous vient le nom de la forlane, et c'est une raison de plus d'aller voir comment la danse nouvelle a été accueillie dans cette province de l'irrédentisme.

Toute la presse adriatique se sentit émue à la lecture de l'article du " *Temps* ". Un doux orgueil, très légitime s'empara des maestri et professori tant en Frioul qu'en Vénétie, à la pensée que le monde entier aurait bientôt les yeux fixés sur eux, et que la régénération de la danse moderne allait sortir de leur province, peu connue du touriste. Tel l'évangile nouveau était né jadis dans l'humble crêche de Beethléem. Le professeur Galante de Venise, à l'obligeance duquel nous devons la photographie ci-contre se mit en campagne avec la même ardeur que son confrère Pichetti de Rome. Dès le 12 février il annonçait que *parmi d'anciens textes, contenant l'histoire de toute la danse à travers les âges, il avait retrouvé la description et la manière de danser la forlane.* " La signora Galante, épouse du *noto e valente maestro* ayant mis la main sur un vieux de 88 ans, encore ingambe, retrouvait, elle aussi, la pratique de cet art et l'enseignait aussitôt à ses élèves.

A Udine, le maestro Marzuttini pris d'une belle ardeur, commença, raconte-t-il, par importuner toutes les personnes susceptibles d'avoir des souvenirs, puis il bouleversa la bibliothèque, écrivit à la Marciana de Venise, aux archives... " A Cividale, près de Cormons (encore un nom gaulois), le professeur Ettore Zanuttini, eut la bonne fortune de rencontrer un manuscrit de la fin du XVI[e] contenant une forlane à sept parties. Et ainsi, un peu partout les recherches et les exhumations se poursuivirent.

Ces efforts, d'ailleurs tout à l'honneur des vénitiens frioulans, prouvent au moins une chose : en Forlanie la forlane était inconnue,

[1] Arboit. *Villotte.* (Piacenza, 1876.)

[2] Je dois cette précieuse enquète au zèle bienveillant de M. Bozza, de Trieste, que je suis heureux de remercier ici bien sincèrement.

puisqu'il fallait l'aller chercher dans les témoignages du passé. Le Saint Père, en évoquant l'idée de la forlane, avait parlé d'une danse morte, et fait acte de musicologue.

Un résultat aussi négatif était cependant un résultat. Certains l'avouèrent avec franchise.

"Quant à moi, écrit le rédacteur de la Patria del Friuli du 11 février, je conserve mon doute jusqu'à preuve du contraire. Tout le monde parle et disserte de la forlane, mais personne ne sait précisément ce que c'est. Dans le Frioul, il parait certain qu'on ne la connait pas... Au moins que notre *sclave* par exemple n'ait passé au XVIII[e] siècle à Venise sous ce nom de forlane, indiquant son origine, et que, de là, elle se soit répandue dans le monde, pour conquérir l'immortalité, grâce à Rameau, à Ponchielli... et à Pie X".

D'autres citèrent les historiens ; Ostermann, par exemple qui écrivait encore en 1894 : "jadis on dansait la Forlane, la Sticca, la Monferrina, la Ziguzaine ou Stirienne, la Sclave, le ballo resiano et la Neue-Bauerisch ; mais exception faite de la Sclave et de la Stirienne, ces danses sont toutes tombées en désuétude. Je ne me rappelle avoir vu danser ni Forlane, ni Sticca, ni Monferrina (on prononce Monfrine)... "

Comment faire ? Et pourtant la reconstitution de cette inconnue s'organisait partout. La forlane fut le clou de toutes les fêtes du frioul élégant et mondain pendant un mois. Les maîtres de danse, là-bas comme ici, et sous tous les degrés de latitude ont la même assurance. Rien ne les arrête. La forlane n'existe pas ! Vive la forlane ! On trouvera bien, dans quelques villages une danse locale à la mode antique, une de ces danses un peu figurées, qui rappellent l'ancien régime, et qui, à tout prendre, peuvent se voir qualifier de forlane puisqu'elles sont du Frioul. Ainsi naquit en plusieurs endroits la *Sola vera furlana*, prétendant nous apporter la solution juste du petit problème historique et chorégraphique posé devant nous.

Jusqu'à quel point ces reconstitutions, établies sur place, contiennent-elles des éléments authentiques, sinon de forlane, dumoins d'anciennes danses frioulanes, c'est ce que je ne saurais dire. Je crains bien cependant que tout, ou à peu près, ne soit moderne et improvisé dans ces prétendues restitutions. La musique d'abord, car toutes les forlanes modernes que j'ai sous les yeux portent ostensiblement un nom de compositeur vivant ; elles sont sorties d'hier de la plume toute fraiche de maestri, dont je ne conteste pas le talent, mais dont la présence m'inquiète. Comment ! pas la moindre



LA FORLANE RECONSTITUÉE PAR LE PROFESSEUR GALANTE
DE VENISE

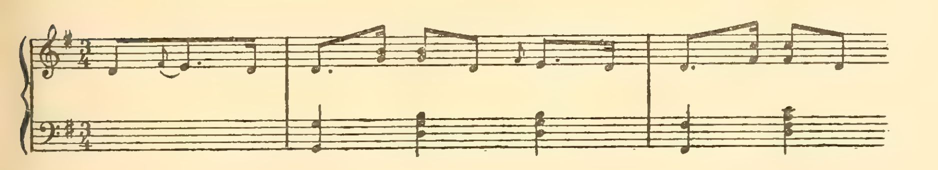
mélodie populaire, pas de folklore pour présenter une danse ancienne ! La forlane serait-elle vraiment un mythe ?

Et puis, la chorégraphie ! Ce qu'on nous a donné ici, c'est tout simplement une danse de pays, bien connue des indigènes. A Gorizia par exemple, loin de Venise, et en province, le subterfuge a tout de suite été éventé : C'est la *Sclave* s'est-on écrié. [1] Ailleurs ce fut la *Ziguzaine* ou la *Stirienne*. C'est-à-dire des variétés d'un même type commun a toute cette région.
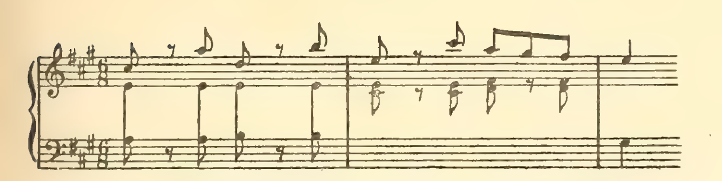
" Nous autres Frioulans, écrit M. Marzuttini, et toute question de patriotisme mise à part, nous sommes des gens du Nord (nordici) en musique. Nos chants populaires les *villottes*, sont des chœurs à trois et à quatre voix. Nous sommes l'unique région d'Italie, qui ne possède pas la canzone monodique. Nous sommes des mélancoliques ; notre instrument national est l'accordéon et non la flûte, ou la mandoline, ou le piffero. Notre peuple ne connait pas le joyeux six-huit ; par contre il sent toute musique sous la forme à 3/4 de la valse et de la mazurka. "

Et l'un de ses confrères ajoute : " Les figures de la forlane dansées à Paris, et publiées hier dans le Corriere della sera de Milan, nous font dire de suite, que cette danse, personne ne l'a jamais vue dans le Frioul. Ce sont là des figures de danse méridionale. "

Et ainsi, la forlane sera pour les uns : [2]
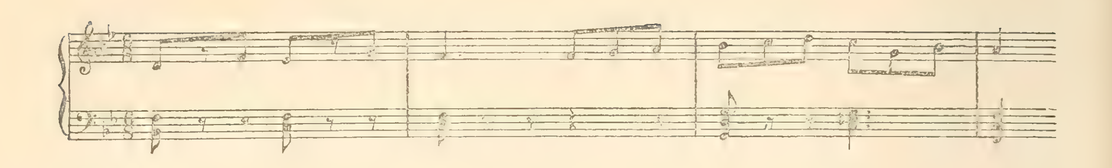


Ou encore :

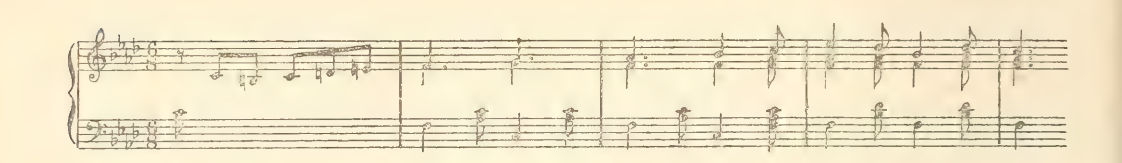


[1] Voir La Patria del Friuli du 10 février.
[2] La vera Furlana, di G. B. Marzuttini. (Frieste Schmidl et C°.

A moins que ce ne soit :



Ou, si l'on aime mieux :



Tout cela se danserait avec de petits sauts, promenades, moulinets et tous de mains, et formerait un petit scénario de cinq figures, que l'on peut varier avec fantaisie. " Naturellement, ajoute M. Mazzuttini, les mouvements caractéristiques, certaines attitudes, certains battements de pied marquant l'impatience du cavalier, certaines ondulations et certains sourires ne peuvent s'enseigner par la chorégraphie. Il faudra un maître, si possible du frioul, ou s'étant familiarisé avec notre race, pour les indiquer de vive voix... "

Nous voilà fixés, et l'érudition italienne ne nous conduit pas plus loin. Elle nous a prouvé que forlane n'existait plus, mais que si il fallait l'inventer, pour obéir à une mode flatteuse, il conviendrait d'y voir une valse lente, sorte de *laendler* autrichien, arrangé en danse figurée, comme notre bourrée et nos quadrilles, et que tout ce qui s'écarterait de ce type s'écarterait en même temps du Frioul et devrait être considéré comme interprétations italiennes ou même méridionales de la véritable forlane autochtone.

En somme, nous nous restons dans le doute, et en pleine hypothèse.

Pas un document sérieux musical, littéraire ou iconographique n'a été produit en faveur de cette infortunée, dont on parle depuis deux mois, sans pouvoir démontrer son existence.

Etait-il donc si difficile de nous dire ce que fut cette danse fantôme, au temps où elle existait réellement ? Nos confrères italiens dont les bibliothèques regorgent de papiers imprimés et manuscrits, n'auraient-ils vraiment pas pu découvrir une note de musique, un récit de fête, une page de mémoires, un tableau ou une gravure, nous révélant comment on forlanait jadis ? Avec cette belle ardeur qu'ils tiennent de leur pays de soleil, ils ont mieux aimé créer dans la fantaisie, que de palir sur des grimoires. Ils ont préféré nous laisser présenter ici les brèves indications que chacun à Paris eût pu réunir sur ce petit point d'histoire musicale.

***

La forlane était connue de toute l'Europe dansante au début du XVIIIe siècle, et peut-être grâce à la France, où elle s'introduisit au temps du Grand Roi. Elle paraît avoir existé bien avant cette période de célébrité. On signale des forlanes dans une édition du XVIe de Phalèse, et la plus ancienne source que je puisse citer ici est elle des curieux mémoires de J. B. Duval, dont M. Pirro signala récemment l'intérêt musical. [1] A Venise, le 28 mars 1609, Duval après diner s'avise d'aller voir les bals publics, où, au son d'un violon et d'un cistre se dansent les gaillardes et passomaises et autres danses à la fourlane. " Et il nous trace ce petit tableau :

" Un garçon prend une fille, et quelquefois deux prennent chacun la leur par la main, lui font faire le tour du bras sur la tête et commencent à danser. Les filles lèvent les deux têtes de leurs robbes afin de montrer leurs escarpins blancs, qu'elles portent toutes dans les *soccoli*, qui sont patins de cinq ou six doigts de hault, fort découverts par dessus, faits de maroquin ou veau rouge, découpés à jour en roses ou autres compartiments. L'on leur sonne les gaillardes courtes, et estant finies elles retournent se tenir debout en leur place, où elles ne sont pas plutôt, que celui qui les a mené danser les reprend pour commancer de nouveau la gaillarde suivante qui se sonne et fait le semblable jusques à quinze ou seize fois, ne leur donnant pas presque le loisir de s'essuyer de leurs mouchoirs, ny le

[1] *Les remarques triennales de Jean-Baptiste Duval.... pendant l'ambassade de Messire Jean Bochard, Sr de Champigny... ambassadeur de Venise.* — Bib. Nat. ms. fr. 13977. (article par A. Pirro dans Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier.... Paris, Champion 1913, p. 175.)

prenant pas même pour eux. Ils s'eschauffent à cela, et quand ils demandent la faveur de laisser le patin, elles dansent en escarpins avec beaucoup de dextérité, découpant leurs cing par le bout du pied fort proprement. Quand il a fini sa gaillarde, ou ce qu'il a voulu danser, non toutefois les courantes, ny voltes, car ils ne savent ce que c'est, il paye les ménétriers d'un *gazetto* qui peut revenir à neuf deniers de France. S'il veut recommencer il prend une autre fille, ou cela même, paie encore autant. Ce sont pour la plupart de petites courtisanes, qui s'amusent à cela pour passer autant de temps, et entretenir par ce moyen leurs amoureux ; les autres, qui font le semblable, sont filles de gondoliers et gens de basse condition. Les joueurs les vont prier eux-mêmes de tenir le bal, et s'ils gaignent beaucoup l'après-dîner, ils donnent quelque peu de leur gain à celles qu'ils ont retenues et qui ont entretenu le ballet, de manière que tel ébattement ne manque jamais, ni les dimanches, ny les festes.

Elles ont toutes le sein et les épaules jusqu'au dessous du paleron à des couvert, sous un voile banc fort délyé, en quelque temps que ce soit, et bien souvent ledit voile est encore découpé. Leur corps de robbe est espais de deux doigts, fort dur, et le lacent toutes par devant, se serrant estroitement par le milieu du corps, d'autant que leurs cottes ne tiennent, sinon en tant qu'elles tont serrées, pourceque les espaulettes leur retombent sur le bras au deffaut de l'espaule, où elles font bouillonner les manches de leurs chemises avec des aiguillettes de ruban. Elles n'ont d'autre chose dans les bras tout l'été, et les portent larges d'un pied, mais, peu à peu, elles les reserrent d'un brasselet. Quelques unes les portent ouvragées et la toile séparées en quatre ou plusieurs los, avec un poulce de passement de fil comme les dentelles. Leurs cottes ont la basque par derrière le dos, et sont toutes de haultes couleurs, verdes, rouge, jaulnes, pourpre, bleus et semblable. Par le devant, elles ont de grands devantiers de toile blanche, comparties de mêmes passements de fil, et de la dentelles tout autour, fort grands et larges, non toutefois autrement fins. Elles n'ont rien sur la tête, et leurs cheveux sont retenus en un nœud par derrière, qui est attaché de quelque ruban de velous, et piqué de grosses espingles d'argent, qui ont la teste comme un pois, et, au deffaut qu'elles n'en auraient d'argent, il s'en fait d'alchimie, d'ivoire et de brésil, dont elles se servent. " [1]

Ailleurs Duval revient encore sur ce sujet, qui l'avait frappé :

" Il y a plaisir, écrit il, à voir les danses de ce pays, car ils se mettent plus de vingt en place pour danser la gaillarde, chacun avec sa dame, faisant les tours et autres desparts du tout différent de notre usage. Ils dansèrent semblablement les allemandes et certaines autres danses de ballet, où ils s'approchèrent les uns des autres et touchant à l'envi dans leurs les mains l'un aprés l'autre.... : [2]

Et Duval ajoute en marge " *Bal à la furlane.* "

[1] Fol. 51-52.
[2] Fol. 127.

Tout cela est bien vu. Ces petites femmes, appointées par le bal lui-même pour achalander l'établissement, n'éveillent-elles pas l'idée de danses beaucoup plus modernes? Forlane ou tango, les mœurs sont les mêmes, sous les costumes différents. Mais Duval n'intéresse pas seulement le moraliste, il donne une très précieuse indication au chorégraphe en écrivant, bal *à la fourlane*. Ces danseurs remarquons le bien, dansent des *gaillardes*, des *passomezzi*, des *allemands* et mêmes d'autres pas encore, mais ils dansent à la manière de... gens du Frioul. Ceci est important et si l'avisé secrétaire de notre ambassadeur nous avait poussé plus loin sa description, nous aurions une précision qu'il nous faut attendre jusqu'à la fin de son siècle, c'est à dire jusqu'à la *Lettre de Venise* parue dans le Mercure Galant de 1683. Nous sommes ici en meilleure compagnie.

" Depuis l'ouverture du Carnaval, il y a eu plusieurs bals que l'on appelle ici Festins, à cause que ceux qui les donnent se traitent ordinairement auparavant. Sa plus grande partie se font chez les courtisanes, quoi qu'il y en ait chez beaucoup d'autres particuliers, et on y est toujours mieux reçu quand on mène une femme avec soi. Dans la plupart, on oblige tous les hommes à ôter le masque, afin qu'ils ne passent point les bornes de l'honnesteté, dans l'entretien qu'ils peuvent avoir avec les femmes. Il y a, dans deux ou trois chambres de pleinpied, des chaises rangées contre les murs, avec une épinette, un violon et une basse. Dans chacune les hommes prennent par la main les femmes qu'ils veulent, et se promènent avec elles de chambre en chambre à la file des autres, en causant ensemble, puis se viennent asseoir, ou vont boire des liqueurs, que l'on donne dans une autre chambre, et l'on passe ainsi toute la nuit sans danser.

Il y en a d'autres, où, après s'estre promené durant quatre heures, tout le monde s'assied, et laisse le milieu de la chambre vuide, pour ceux qui veulent danser.
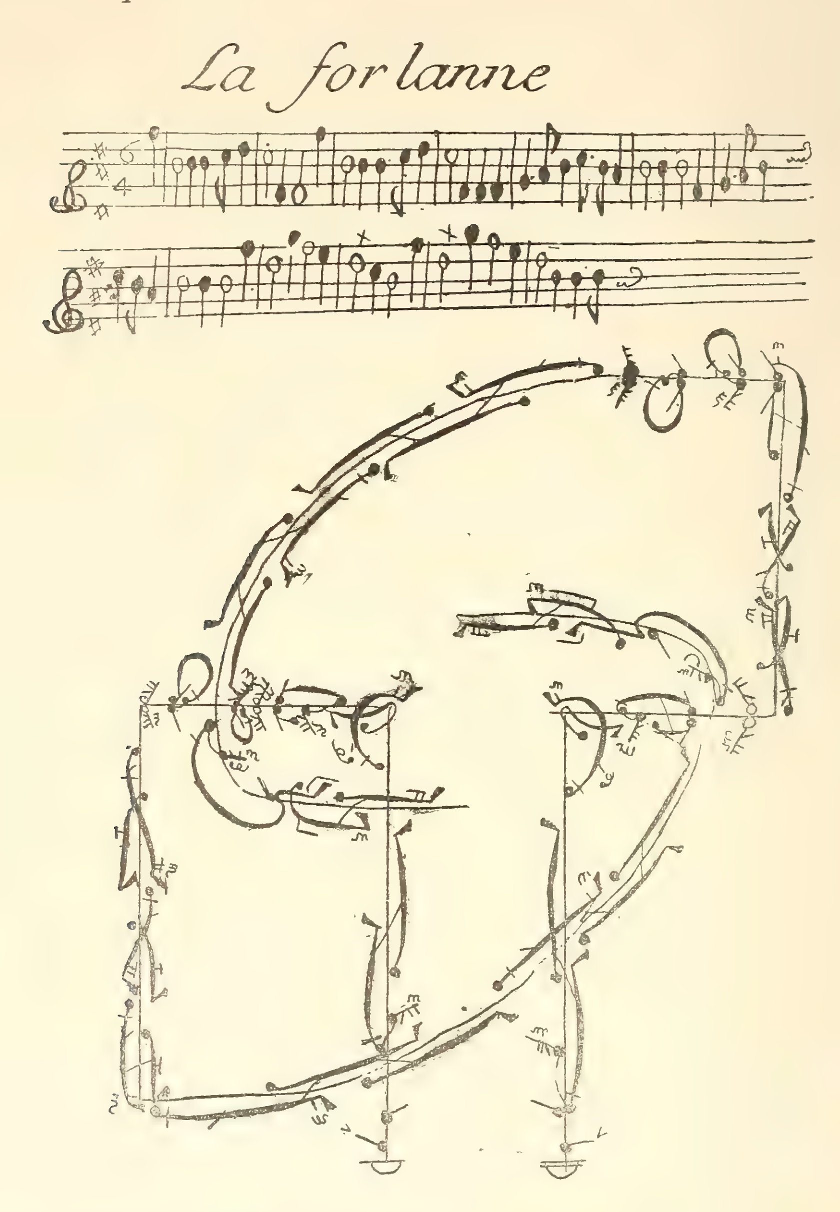
Le plus jolie de leurs dances est la fourlane. Elle se fait à deux, ou à quatre personnes, autant d'hommes que de femmes, qui tournent en cercle en sautant et frisant les pieds avec une vitesse et une légèreté merveilleuse, et qui s'approchent ensuite l'un devant l'autre en tournant toujours de la même manière, et en se prenant quelquefois les bras qu'ils s'entrelacent et passent par dessus la teste... "

Cette fois le renseignement est assez net pour que le maestro moderne puisse en tirer parti. Surtout s'il ouvre en même temps les *Chorégraphies* de Feuillet [2] a la page 62, et s'il jette les yeux sur *La Forlana* dont la musique et tous les pas sont minutieusement indiqués.

[1] *Lettre de M. Chassebras de Cromailles.* (Ed. de Lyon. avril 1683, p. 38.)

[2] *Recueil de danses composées par M. Pécour...... et mises sur le papier par M. Feuillet.* (Paris 1700.)

Ou bien encore s'il veut se donner la peine de consulter l'ouvrage de Jean Rameau [1], ou la même Forlane, se trouve ajustée à la mode de la régence, ainsi que suit :

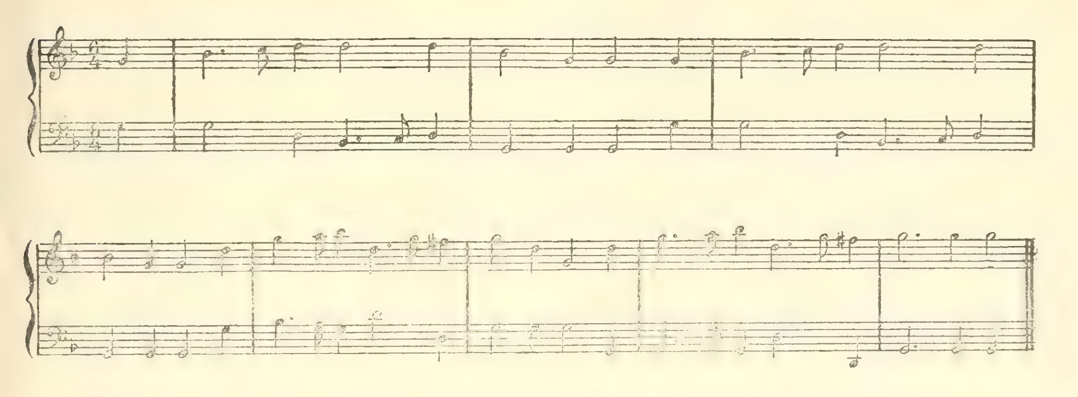


[1] Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de villes... — Paris 1725. in-12°.
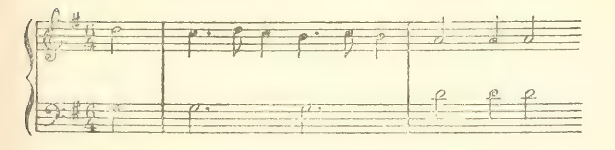
Nous devons accorder d'autant plus de crédit à cette version de la forlane, que nous en retrouvons l'air un peu partout dans les ouvrages de ce temps. Elle figure dans Campra, dans le Recueil des danses de Philidor de la bibliothèque nationale et dans bien d'autres. [2]
Elle est toujours indiquée comme étant *la* forlane, c'est à dire l'air typique sur lequelle cette danse s'accomodait. C'est la forme officielle, sous laquelle vers la fin du siècle, elle pénétra sans doute chez nous.

Il faudrait donc admettre qu'en cent ans, qui séparent Duval de Feuillet, la danse *à la fourlane* est devenu la Forlane, tout court comme plus tard l'*alla polaca* est devenu la polka. Une manière de baller aura donné naissance à une forme précise, accompagnée d'une musique spécialement appropriée. Une telle évolution, dont l'Italie voudra peut-être un jour nous montrer les étapes, n'est que très vraisemblable.

Une fois installé, parmi nous, la forlane conquit rapidement une facile popularité. Campra la mit sur le mode mineur dans ses *Fêtes Vénitiennes*,

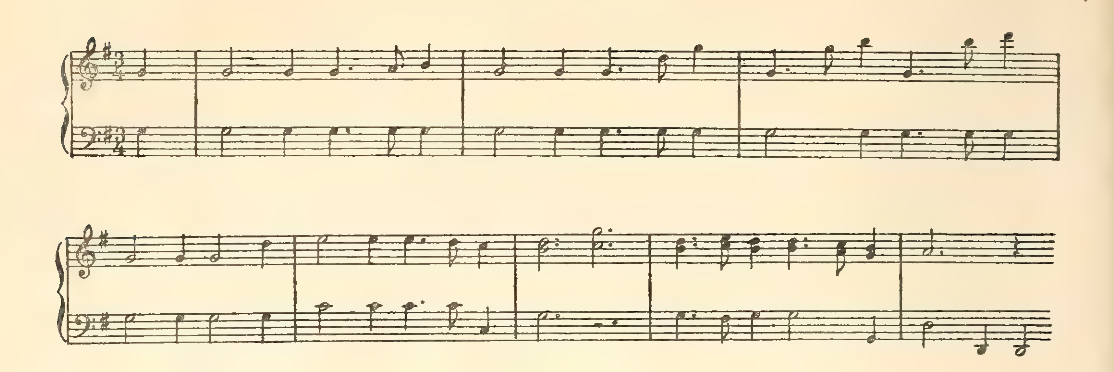


La Barre n'eut garde de l'oublier dans sa *Vénitienne* (1705) :



[2] Par exemple dans le Vm 7 6222, fol 19 v⁰, en tablature de guitare. Et aussi dans un recueil ms appartenant H. M. H. Prunières, qui doit dater du début du XVIIIᵉ, et où elle est nommée *Forlana Vecchia* par opposition à une autre *Forlana Nuova*, qui la suit.

et le grand Rameau lui-même s'en souvint encore en 1757 dans ses *Sibarites*.



Couperin, enfin écrivit sur cette coupe une de ses plus jolies pièces, celle qui termine comme un adieu rêveur, ces *Concerts Royaux*, dont il charmait Louis XIV sur ses vieux jours[1]. Ainsi habillée, moitié à l'italienne, moitié à la française, la forlane tendrement balancée se glisse à travers les Fêtes Galantes. Elle flotte autour des Watteau et des Lancret, avec son air simplet et raffiné, sa mélancolie qui n'est pas triste, sa franchise harmonieuse.

Puis elle disparait avec les costumes de la comédie italienne. Elle n'est plus qu'un accident du ballet vénitien. Peut-être se conserva-t-elle encore en son pays. Un journal italien nous raconte qu'en 1797 lorsque les troupes de la république française entrèrent à Udine il eut un grand bal au palais et que la forlane en fit les honneurs. Mais, depuis lors, son étoile s'est complètement éclipsée, au point qu'il n'est plus possible de retrouver sa trace, sans les longues vues de l'histoire. Ne la plaignons point. Une danse qui déjà adulte à la fin du XVI[e] siècle, se maintient jusqu'au directoire, après avoir séduit Louis XIV et le Régent, Couperin et Rameau, a bien rempli sa destinée. Elle a vécu sa vie chorégraphique.

C'est que la forlane a toujours mené une existence réglée. Toutes les danses de ce nom sont taillées sur une même plan, absolument régulier, dont le rythme obéit à des lois très strictes.
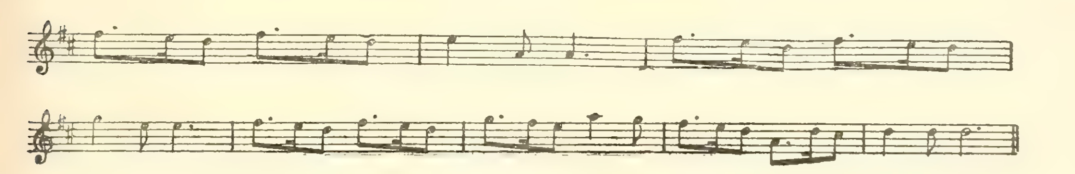
Pour en saisir le mécanisme il suffit de se rappeler qu'il appartient à cette variété, particulièrement aimée de notre folklore européen, où la mesure à deux temps se trouve divisée en deux groupes ternaires. La formule de cette division a été cherchée et trouvée de bien des manières

[1] Nous reproduisons cette forlane à la fin de notre article.

différentes. Au Nord nous avons la Gigue ; au Sud la Tarentelle, la Saltarelle, la Sicilienne... Tantôt les trois valeurs sont égales et la mélodie roule comme un torrent sonore, tantot elles bondissent et boitent. Et le mouvement, lent, moyen, ou rapide entraine plus ou moins les séries de ces cellules ternaires, accouplées deux par deux.

Parmi toutes les variétés de cette forme rythmique la forlane a su prendre sa place, timidement et avec une simplicité toute populaire. Son originalité est de s'être limitée aux cellules de valeur inégales et pointées. Elle s'interdit ces roulements, que recherche l'incontinence des danses italiennes méridionales, ces vagues de triolets qui submergèrent la Gigue elle-même à l'époque des clavecinistes. Elle pointe sans cesse, et d'une manière bien à elle ; car elle s'arrange pour faire alterner les $^{6}/_{8}$ avec les $^{3}/_{4}$. Les premiers lui donnent du bondissement, les seconds de l'assiette. En bonne paysanne, elle gigotte, mais elle ne tourbillonne pas ; et son balancement cherche l'équilibre, plutôt que la virtuosité. M. Marzuttini est perspicace, lorsqu'il place le tempo de la valse à la base du sentiment musical de ses compatriotes. On sent que l'évolution de la forlane sera de ce côté. Tout singulier que cela paraisse, le *laendler* est encore moins éloigné de la forlane véritable que ces tarentelles manquées, ce gigues indiscrètes dont tous nos périodiques ont accueilli sans contrôle les grâces mensongères. De ce petit problème qui consiste à inscrire le ternaire au sein du binaire, l'aimable forlane a donné une solution ingénieuse, que contredisent outrageusement les textes parus sous son nom depuis deux mois.
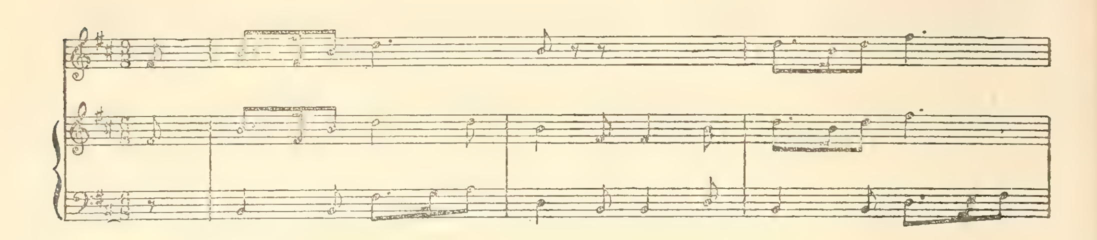
Si nous voulions retrouver parmi nous le sens de cette danse ancienne, c'est au *laendler* du *Beau Danube Bleu* qu'il faudrait le demander, ou bien encore à nos *Lanciers* déjà défunts. Nous avons tous donné la forlane sans nous en douter, il y a quelque trente ans, quand nous tournions sur l'air :



Comparez avec Feuillet et avec Marzuttini, vous demeurerez persuadés que la forlane fut une contredanse, un brave et plaisant quadrille, dont ni les pas ni la musique n'étaient difficiles à retrouver.

Et jusque dans la musique la plus haute, nous sommes hantés par le souvenir de ses joyeuses évolutions.

Les *Walkyries* ne chevanchent-elles pas sur un rythme forlanique, légèrement tronqué ?



La forlane est partout. Point n'est besoin d'aller la chercher si loin, ni dans l'espace ni dans le temps. Elle représente un des modes familiers de la pensée musicale de notre occident. Le Saint Père, en la recommandant à nos jambes catholiques nous rappelait à la tradition de nos vieilles races germano-celtes.

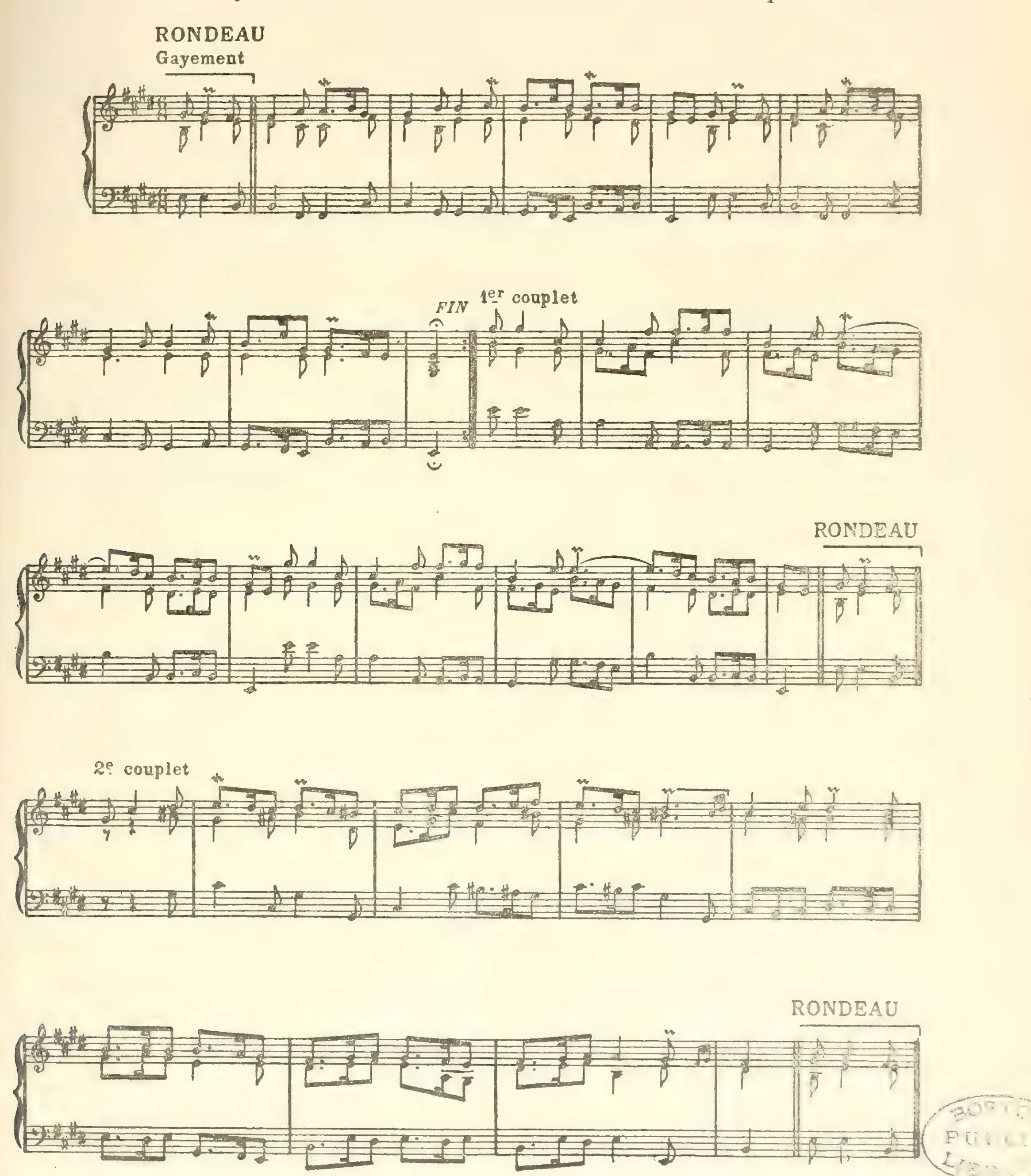
* * *

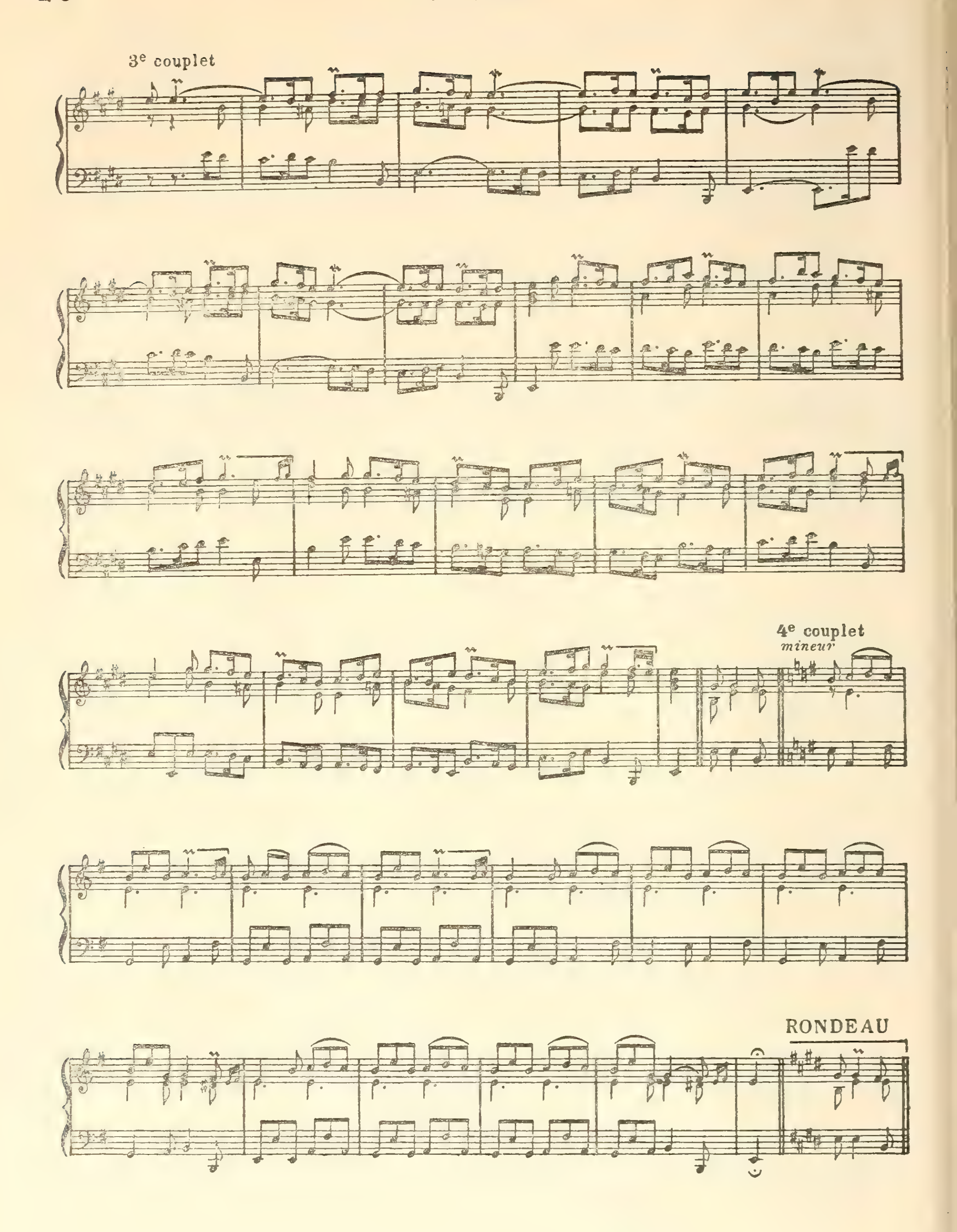
Toute cette aventure doit-être prise en gaité. Le musicologue est le premier à pouvoir s'en réjouir. Quand il voit s'égarer des gens partis allègrement à la recherche de la véritable forlane, il se dit que la vérité historique, ne se livre pas au premier venu, et que sa conquète a bien quelque prix. Et il se plait à espérer qu'en musique, (comme en littérature et en art plastique) le souci de l'authenticité s'est introduit dans l'esprit public, tel un parasite incoercible. Aujourd'hui, à propos d'une danse, que chacun savait ancienne, l'opinion s'est inquiétée. Ses efforts n'ont pas abouti, c'est entendu; mais il y a eu effort. Que peut-on demander de plus à une curiosité qui sommeille encore ?

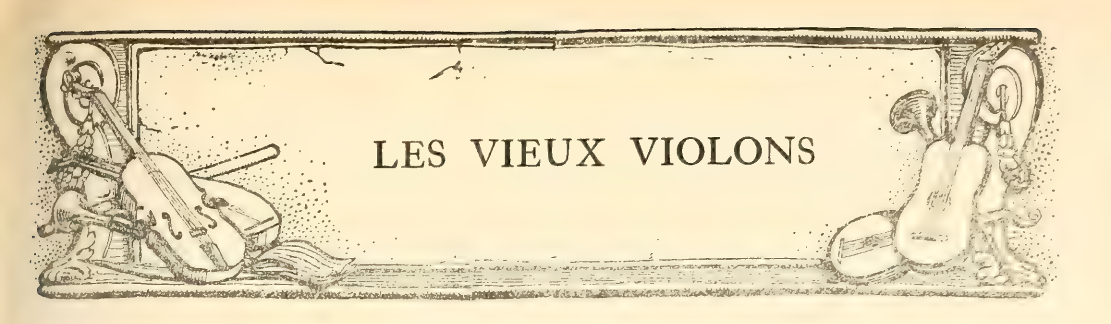
J. Ecorcheville.

LA FORLANE
DE FRANÇOIS COUPERIN

Tirée des *Concerts Royaux* — *Harmonisée par A. Bertelin*




3e couplet
4e couplet
mineur
RONDEAU



LES VIEUX VIOLONS

Les vieux violons ont un attrait mystérieux et singulier, qui ne ressemble en rien à ce que nous font éprouver d'autres objets d'art. Les chefs-d'œuvre des temps passés, peintures, sculptures, monuments de toutes sortes, nous émeuvent sur des points déterminés ; reflets d'un idéal et d'une époque, ils expriment certaines beautés définies et immuables. Les vieux violons sont de tous les temps, et contiennent tous les idéals en puissance. Intarissables, leurs flancs aux courbes harmonieuses, renferment non pas une sorte de musique, mais toute la musique, et celle de demain en jaillira aussi pure, aussi fraîche qu'en est sortie celle d'autrefois. Nous avons à leur égard le respect que l'on accorde aux vieilles choses témoins du passé, avec cette différence que nous voyons en eux, non pas des témoins muets et impassibles, mais des sortes d'êtres, ayant vibré à toutes les passions, tout près du cœur des hommes, dont ils traduisirent les battements les plus nobles en un langage divin. Ils furent de toutes les splendeurs et de toutes les misères, ils connurent toutes les joies et toutes les douleurs.

Rien n'est suggestif comme leur histoire. Quelle que soit leur origine, qu'ils aient été crées pour des princes ou des rois, destinés à des musiciens plus ou moins renommés, vendus à vil prix sur les marchés aux ménétriers de villages et aux humbles de toutes catégories, tous, grâce à la longévité dont ils furent doués, ont vécu à travers les siècles d'une existence émouvante, comparable à celle des hommes dont ils partagèrent les vicissitudes les plus diverses, les plus paradoxales. Tel violon, par exemple, sorti des mains d'Andreas Amati pour orner la chapelle du roi de France Charles IX, et qui fut de toutes les fêtes de la monarchie jusqu'à la révolution, n'a-t-il pas un beau jour accompagné la voix hurlante de la populace ? Et la fortune prodigieuse de ce Guarnerius, qui vendu il y a deux siècles sur un marché d'Italie, pour quelques menues monnaies, après avoir trainé de bouge en mauvais lieu, et fait danser ribauds et ribaudes, se prélasse aujourd'hui dans un écrin de soie, au milieu

d'un palais. Et, par contre, les malheureux qui, après avoir connu les ivresses de la gloire, sont maintenant enfermés dans des vitrines d'où ils ne sortiront jamais, victimes de la vanité d'un virtuose ou de la folie d'un collectionneur !

Les vieux violons ont leurs chroniques. La tradition veut qu'Amati soit venu à Paris pour achever une commande du roi Charles IX, soit 12 violons petit format, 12 violons grand format, 6 altos et 8 basses. On n'a retrouvé aucun compte de cet achat, et on a cru longtemps que tous ces instruments avaient été détruits pendant la tourmente révolutionnaire de 1789. Or deux d'entre eux existent encore. L'un, d'après Hart, se trouve en Angleterre, et nous ne possédons aucun détail à son sujet, quant à l'autre, nous le connaissons. Il porte les armes de la maison de France et le monogramme de Charles IX ; les quatre coins sont ornés d'une fleur de lys. Voici comment il nous fut conservé :

Pendant la journée du 10 Août 1792, les gardes suisses au nombre de 600 hommes furent massacrés par le peuple. Un seul, Jean Tardi, échappé comme par miracle, mais blessé, poursuivi, traqué, trouva un refuge chez son ami l'inspecteur du garde meuble du roi. Après sa guérison, il en reçut ce violon, autant comme moyen de gagner sa vie en route, que de se mettre à l'abri de ses ennemis, en se dissimulant sous la figure d'un ménétrier ambulant. Il vint ainsi à Fribourg sa ville natale, où le patricien von der Weid le lui acheta pour 3.500 francs. Cet instrument qui fut témoin de la St. Barthelemy et de la révolution française, passa depuis dans les mains d'un noble amateur de Reichenbach en Allemagne.

Un autre violon royal eut une singulière destinée. Le roi d'Angleterre George I, avait commandé un violon à Stradivarius. L'instrument daté de 1716 resta dans la famille royale jusqu'au commencement du 19me siècle. A ce moment, il passa, sans que nous en connaissons le motif, entre les mains d'un noble écossais, officier anglais, et il le suivit partout dans ses bagages. C'est ainsi qu'il assista à la bataille de Waterloo. La famille de l'officier l'offrit depuis au violoniste Molique. Ce dernier le laissa à son élève le baron von Dreyfus de Munich, et en Février 1889 fut acquis par le violoniste Waldmar Meyer. Depuis sa création, il changea donc six fois de possesseur.

Ici on peut faire un rapprochement piquant : Deux généraux français firent les campagnes du premier Empire, avec leur Stradivarius dans

leurs bagages, et c'est ainsi que trois Stradivarius prirent part à la grande épopée, dans des armées opposées.

Il est des violons qui ne connurent ni la splendeur des cours, ni les périls des champs de bataille, et qui, dans leur carrière purement artistique coururent d'autres dangers, et recueillirent une gloire différente. Parmi eux, il faut citer en première ligne celui de Viotti, de Rode, de Kreutzer, d'où s'exhala pour la première fois la célèbre sonate de Beethoven, de Paganini qui galvanisa l'Europe, d'Alard, de Vieuxtemps, de Joachim et de Sarasate. Ce dernier acquit sur le tard un violon dont l'histoire est curieux et bien peu connue. L'instrument est désigné par Fétis-Wuillaume sous le nom de Boissier, comme une des plus belles œuvres du maître Crémonais. Voici dans quelles circonstances il sortit de l'obscurité il y a environ trois quarts de siècle.

M. Boissier, gros richard de Genève, se promenant un jour en voiture dans les environs de la ville, s'aperçut que son cheval venait de perdre un fer. Il alla chez le maréchal ferrant du village le plus proche, pour faire remettre le fer manquant. Pendant l'opération, comme il regardait machinalement l'installation du forgeron, son attention fut attirée par un violon accroché au mur. Boissier était grand amateur de lutherie, et de plus, très-fin connaisseur. Il alla à l'instrument, et tandis qu'il l'examinait curieusement : — Vous jouez du violon ? demanda-t-il au forgeron. — Monsieur veut rire, lui répondit ce dernier, en tendant ses deux grosses mains calleuses. Elles ne sont point faites pour manier de semblables joujoux. — Mais alors ? — Voilà comment ce violon se trouve ici : Il y a une dixaine d'années, un grand diable de tzigane vint me chercher pour une réparation urgente à sa voiture, restée en panne sur la route. Je fis la réparation, et comme elle était plus importante que nous ne l'avions prévu, le tzigane me déclara n'avoir pas l'argent nécessaire pour la payer. — Je suis un honnête homme, me dit-il, et, si vous le voulez bien, je vous laisse en garantie mon violon. Je repasserai dans quelques jours, et je vous règlerai, vous pouvez y compter. Je consentis d'autant plus volontiers que la réparation étant faite, c'était le parti le plus sage. Le tzigane ne repassa jamais, et son violon est depuis pendu au mur. — Vous vendriez ce violon ? — Pour le prix de la réparation. Je me le rappelle comme si c'était hier, trente francs, tout juste. — Je vous en donne cinq cents, car il les vaut, et votre tzigane était effectivement un honnête homme.

Le forgeron ébahi accepta l'offre avec joie, et Boissier retourna à Genève avec son Stradivarius, car on l'a deviné, c'était le fameux violon, qui ne devait être vendu qu'à sa mort.

Le Boissier fut acquis par le luthier Wuillaume, puis il disparut pendant une vingtaine d'années. Il était entre les mains d'un amateur de province qui, un beau jour, le céda à un luthier parisien, lequel le vendit à Sarasate qui venait de gagner beaucoup d'argent... aux cartes, et le lui porta, c'était pendant la saison d'hiver 1888-1889, à Genève, où l'artiste était descendu à l'hôtel de Russie. Le Boissier suivit donc dans ses pérégrinations Sarasate qui ne le jouait d'ailleurs que bien rarement, lui préférant son autre Stradivarius. A sa mort, le célèbre violoniste légua à sa ville natale de Pampelune le violon du tzigane, tandis qu'il laissait au musée du Conservatoire de Paris, l'instrument sur lequel, il s'était produit pendant toute sa carrière.

Je ne veux pas terminer cette anecdote, sans prévenir mon lecteur bénévole, qu'on ne trouve plus de Stradivarius chez les forgerons, et que si par hasard il rencontre un violon dans des conditions analogues, il peut être bien certain que l'instrument y aura été placé par les soins d'un marchand avisé et psychologue.

J'ai connu dans ma jeunesse un violon tragique. Il appartenait à mon vieux professeur, et lui était tombé dans les mains d'une façon singulière. Dans l'été 1865, il recut la visite d'un artiste venant de Vichy, et qui avait dû interrompre sa saison artistique par suite d'un accident : en fermant une fenêtre, il avait brisé une vitre, et s'était blessé grièvement au bras et à la main droite. Il offrait son violon. Je suis citoyen américain, disait-il, et pour retourner dans mon pays, je fais argent de tout. Le marché fut conclu, et en prenant congé de mon vieux professeur, l'américain lui dit : vous entendrez d'ailleurs parler de moi. En effet quelque temps plus tard, ou apprit l'assassinat de Lincoln par un artiste, et le portrait du meurtrier, qui parvint en Europe, était bien celui de notre pauvre violoniste, victime d'un accident.

Ce violon, mon vieux maître le garda sa vie durant. Il était doué d'un timbre particulièrement mélancolique. Où se trouve-t-il actuellement ? Pourquoi Lincoln périt-il si tragiquement ? Les Vieux Violons ont aussi leurs secrets.

L'art de connaître les vieux violons reste le privilège de quelques rares initiés. Les connaissances nécessaires à cet effet sont multiples ; elles

ressortissent à la fois à l'histoire et à la pratique de la lutherie. Il faut avoir vu beaucoup d'instruments, connaître les plus célèbres, savoir par quelles mains ils ont passé, car, dans bien des cas, connaître pour l'expert c'est seulement *reconnaître*. Il faut savoir en quoi diffère la main d'œuvre moderne de celle des anciens, et avoir observé les caractéristiques de l'œuvre de chaque maître, pouvoir discerner les truquages, les démarquages. En un mot, l'érudition la plus complète doit seconder l'observation la plus judicieuse. Le nombre des connaisseurs diminue de jour en jour, les éléments d'observation se faisant de plus en plus rares. Autrefois, les plus beaux instruments se trouvaient en Europe, principalement en France et en Angleterre. Aujourd'hui l'Amérique et les colonies anglaises en ont absorbé une grande partie.

Les gens du monde ne connaissent guère qu'un nom de luthier célèbre, Stradivarius, et encore le confondent-ils souvent avec celui d'un violoniste non moins célèbre, Paganini. Les violonistes en connaissent davantage, mais généralement la liste n'est pas longue, une dizaine tout au plus. Et pourtant, pendant la période classique de 1600 à 1780, plus de trois cents luthiers s'illustrèrent dans différentes villes de l'Italie sans compter quelques Allemands, français ou autres nationaux, dont le mérite n'est pas à dédaigner.

Si l'on songe qu'au cours de ces trois derniers siècles, devant la célébrité plus ou moins justifiée des uns, on démarqua les autres, on se trouve en présence d'énigmes difficiles à résoudre, ou de mensonges consacrés. Certes, le connaisseur peut souvent reconnaître certains détails particuliers à tel maître, et rendre à César ce qui lui appartient, mais il lui est parfois impossible de faire réviser des jugements que la tradition et l'intérêt ont rendu intangibles.

Et puis, en réalité, les instruments réputés les plus authentiques, le sont-ils dans le sens rigoureux du mot ? Je m'explique : Par exemple tous les violons de l'atelier de Stradivarius et portant son étiquette, sont-ils réellement sortis des mains mêmes du célèbre luthier ? A cette question, tous les experts titrés et assermentés, me diront : oui. Mais alors, répondrai-je, que faisaient dans l'atelier les élèves supposés qui y séjournèrent plus ou moins longtemps, et devinrent célèbres à leur tour, sous leurs propres noms : Joseph Guarnerius, Lorenzo Guadagnini, Carlo Bergonzi, Francesco Gobetti, Alessandro Gagliano, Michel Ange Bergonzi, Montagnana, Omobono et Francesco Stradivari ?

— Nous reconnaissons la main d'œuvre, affirmeront invariablement les experts.

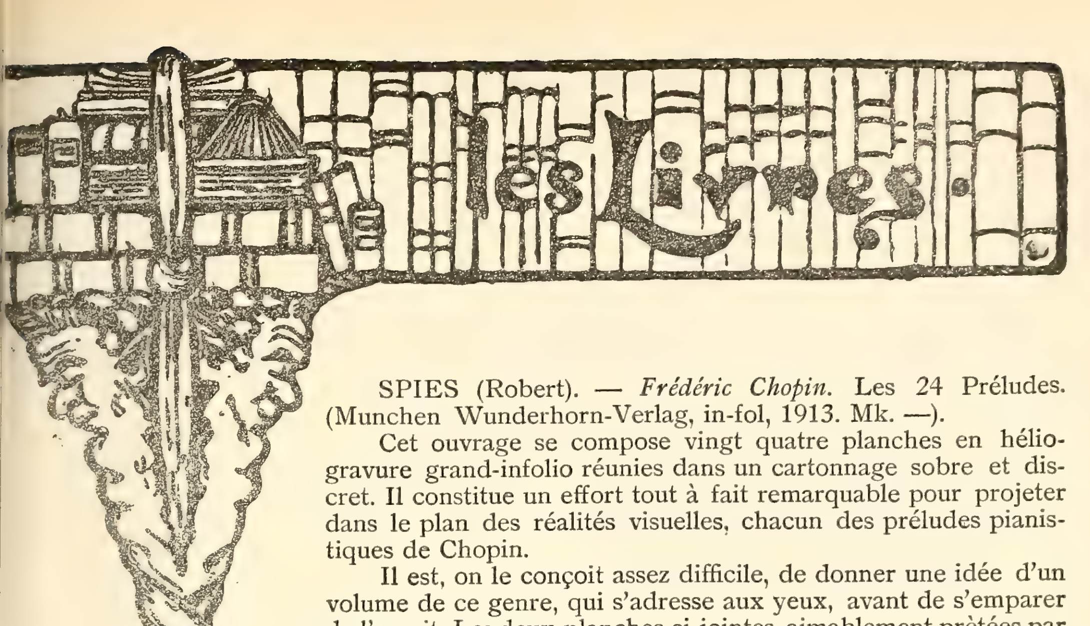
— On ne peut reconnaître que ce que l'on a connu, leur opposera-t-on facilement. Le patron a pu exiger de son ouvrier non seulement qu'il travaillât d'après son modèle, sa création, mais encore qu'il en reproduisit les plus petits détails. Ce devait être un jeu pour Bergonzi, de faire un Stradivarius. Puis devenu patron à son tour, Bergonzi créa un modèle personnel, et agit probablement de la même façon à l'égard de ses élèves.

Je viens d'émettre ce paradoxe, uniquement pour démontrer qu'il n'y a réellement d'authentique que ce que l'on a voulu admettre comme tel, par tradition ou par comparaison. Nous en avons un exemple parlant !

Il existe un violon de Nicolo Amati, de son type le plus pur, portant son étiquette parfaitement authentique, que tous les connaisseurs sans exception attribuent à son élève Antonius Stradivarius. Ce violon circule sous le nom d'Amati, et celui qui oserait le vendre sous le nom de son créateur, verrait devant la justice de son pays, ce qu'il en coûte de *tromper son prochain sur la nature de la marchandise vendue.*

Comme de tous les objets d'art, la spéculation s'est emparée des vieux violons. D'une façon générale, leur valeur a décuplé depuis une trentaine d'années, mais il est des marques qui rétrogradent, tandis que d'autres prennent une avance considérable. Les violons de Nicolo Amati, le maître de Stradivarius, qui passaient autrefois pour le nec plus ultra, sont en baisse. Leur sonorité n'est plus suffisante pour la grandeur des salles de concert, et pour l'importance de l'orchestre moderne. Par contre, les Guadagnini et même les plus modernes encore Pressenda, jouissent d'une grande faveur. Quant à Stradivarius, il reste le champion du monde. Ses beaux instruments bien conservés se vendent jusqu'à cent mille francs, si ce n'est davantage. De tels prix paraissent élevés, ils ne le sont guère en réalité. On les trouvera plutôt modestes, en songeant que des tableaux de la même époque et de qualité équivalente, valent des millions, et qu'il y a même des peintures modernes qui se vendent des centaines de mille francs. Cette disproportion vient évidemment de ce que le tableau est un objet meublant, complément nécessaire à tout intérieur luxueux, parlant par lui-même, et à la portée du premier venu. On acquiert les vieux violons par besoin ou par passion ; aussi, leurs détenteurs sont généralement dignes de les posséder.

Lucien Greilsamer.



SPIES (Robert). — *Frédéric Chopin.* Les 24 Préludes. (Munchen Wunderhorn-Verlag, in-fol, 1913. Mk. —).

Cet ouvrage se compose vingt quatre planches en héliogravure grand-infolio réunies dans un cartonnage sobre et discret. Il constitue un effort tout à fait remarquable pour projeter dans le plan des réalités visuelles, chacun des préludes pianistiques de Chopin.

Il est, on le conçoit assez difficile, de donner une idée d'un volume de ce genre, qui s'adresse aux yeux, avant de s'emparer de l'esprit. Les deux planches ci jointes, aimablement prètées par l'éditeur, donneront une faible idée, en leur simili, de l'œuvre toute entière... M. Spies excelle dans l'interprétation d'un certain paysage stylisé, ou l'obscur et le clair s'opposent et luttent sous une lumière de lune. Il a su combiner ensemble le gout de la composition fortement poussée, tel qu'il règne actuellement en Allemagne, avec ce tempérament d'improvisateur que Chopin a toujours conservé. Je demanderais à m'habituer à certains personnages falots et diaboliques, mais l'ensemble d'une belle et large inspiration et toujours évoque une Stimmung...

J. E.

LUDWIG, (Friedrich). — *Die älteren Musikwerke der von Gustav Jacobsthal († 1912) begrundeten Bibliothek des "Akademischen Gesangvereins (Strassburg.* Gr. 8°, de 14 pp.)

Ce catalogue montre ce que l'on peut, en relativement peu d'années, et avec peu de moyens, réunir, lorsque l'on sait choisir et que l'on suit fidèlement un plan de travail. Cette bibliothèque est riche en œuvres théoriques et pratique, du XIe au XIXe siècle. Citons les œuvres de Gafori, Glarean, Faber, Zarlino, Guidetti, Doni etc. etc. Cette excellente collection rendra le plus grands services aux étudiants de l'Université de la capitale de l'Alsace. Nous avons, dans le même genre, hérité à Paris, des bibliothèques de Pierre Aubry et d'Alexandre Guilmant : à quand la publication de leurs catalogues ?

WAGNER (Peter). — *Geschichte der Messe* (*Histoire de la Messe*). 1re Partie : jusqu'en 1600. — Leipzig. Breitkopf et Haertel, 1913 ; broché : 15 Mk. rel., 17.50. — (1 vol. in-8° de 548 pp.)

Ce volume, le 11me des "Manuels d'histoire de la musique", édités par Hermann Kretzschmar, n'est pas l'un des moins intéressantes de cette collection si remarquable tant par le choix des sujets traités, que par la valeur des collaborateurs. Un second tome complètera l'ouvrage qui nous occupe ; il est actuellement sous presse ainsi qu'une histoire de la "musique d'orgue" du Dr M. Seiffert. Aujourd'hui l'éminent professeur de Fribourg nous offre une contribution des plus importantes à l'histoire de la musique d'église ; c'est en effet la première fois que l'histoire de la forme musicale de la messe est exposée systématiquement, dans une vue d'ensemble.

M. Wagner expose d'abord clairement le caractère et le rôle de chacune des parties qui

composent la messe (Ordinaire et Propre) et nous fait voir comment nait peu à peu du chant grégorien, tout l'art polyphonique ; des exemples musicaux, la plupart inédits, nous font saisir les différents progrès de cette évolution.

Un chapitre est consacré aux prédécesseurs de Josquin : Dufay, Okeghem, Hobrecht ; voici maintenant le glorieux XVI[e] siècle avec Josquin de Près, Pierre de la Rue, Brumel, Mouton, Compère, Gombert, Clemens non Papa, Adrian Willaert, J. de Kerle et en France Janequin, Certon, de Sermisy et Goudimel. En Allemagne fleurissent Adam de Fulda, Agricola, Heinrich Isaak, Senfl, Handl, H. L. Hassler et surtout Orlando Lassus.

M. Wagner, attribue la plus grande importance aux messes de Roland de Lassus, qu'il appelle " le plus international des auteurs de messes, qui ait jamais vécu. "

Les deux derniers chapitres du livre sont consacrés à l'Italie et l'Espagne. Les diverses écoles : vénitienne, romaine sont présentées et étudiés. Les messes de Palestrina font l'objet du dernier chapitre.

En appendice M. Wagner publie pour la première fois deux messes très caractéristiques: l'une de Morales († 1553) à 4 voix (*Missa de beata Virgine*), l'autre de Viadana (1564-1627) à 2 voix égales (*Missa Dominicalis*) publiée à Venise en 1607. Dans celle-ci pendant le *Gloria* et le *Credo*, le chant grégorien (messe XI. Ed. Vat.) doit alterner avec la polyphonie.

Une table alphabétique, rendant les recherches faciles, complète le volume.

Félix Raugel.

EMMANUEL (Maurice.) — *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes*, (grav. in-8⁰, 210 pages, 6 francs. Janin frères, éditeurs, Lyon.)

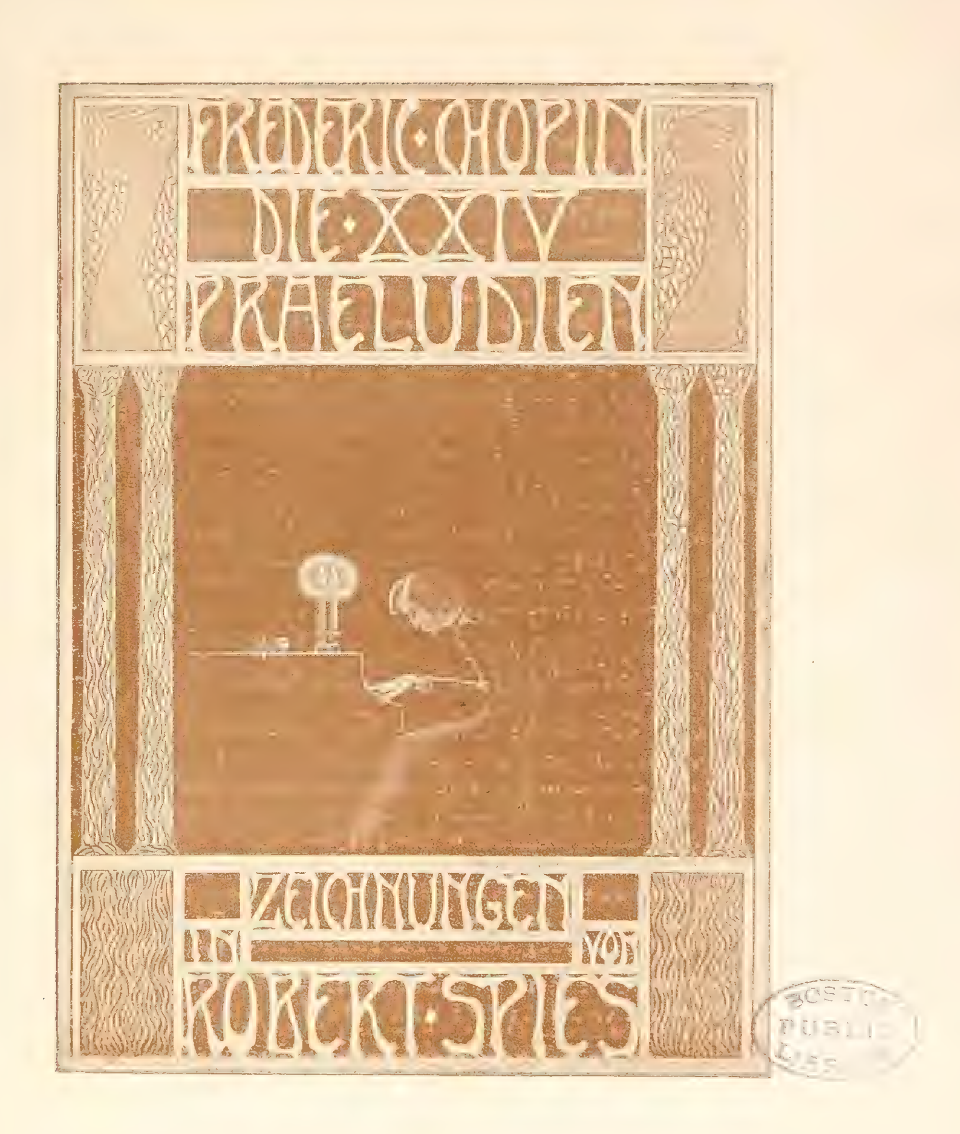
Je suis heureux de saluer, en ce nouveau livre de notre confrère, un très bon ouvrage. Il procède d'idées artistiques, très supérieures, et, par là, se heurtera certainement non seulement aux conditions pratiques de l'office, mais surtout au manque de culture archéologique de nombreux organistes, et plus encore au manque de goût qui domine dans le clergé, où l'éducation d'art, même d'art purement liturgique, est à peu près lettre morte.

M. Emmanuel donne d'excellents exemples de ce qu'il entend comme rôle du grand orgue, dans les réponses au chœur : ces exemples, soigneusement étudiés, et minutieusement décrits par l'auteur, doivent intéresser tous les musiciens, par la recherche et l'observation aiguës en quoi M. Emmanuel a voulu faire ressortir tout ce que ces chants contenaient.

Mais, (en le remerciant de m'avoir trop souvent fait l'honneur de me citer), l'auteur me permettra-t-il quelques objections ? Il veut ramener la pratique du chant liturgique à l'art de la grèce antique. Or, quels sont les chants qui procèdent de la pratique musicale gréco-romaine ? A coup sûr pas les Psaumes auxquels il consacre son livre : leurs textes et leurs genres sont d'origine hébraïque, si leurs formules ont été fixées à une date plus moderne. Et depuis Aristote jusqu'à Saint Grégoire le Grand et ses successeurs, combien de siècles se sont écoulés ? Si l'enseignement antique comme je l'ai démontré, resta en vigueur, en ses grandes lignes, jusque vers le XI[e] siècle, ce ne fut pas sans modifications du style et d'ailleurs au grand profit de l'art. Pourquoi faire rétrograder cet art de plusieurs siècles, en lui imposant un " canon " périmé ?

Enfin, une autre objection sera faite. Si, au nom de l'art et de l'archéologie, M. Emmanuel condamne l'accompagnement polyphone de toute autre pièce que les psaumes et l'ordinaire de la messe, pourquoi est-il plus difficile, sur ce point, que nos confrères de l'époque monodique ? Car, pour " une " qu'ils voulussent la mélodie, ils ne la voulaient pas " nue " : les plus anciens traités d'*organum* montrent que dès au moins le VIII[e] siècle de notre ère, — et certainement bien avant, — on " organisait " les antiennes, les psaumes, et les hymnes, dont nous avons d'ailleurs des exemples : et celui que M. Emmanuel cite comme type p. 25, est justement l' " organisation " d'une antienne. Alors ?

A. Gastoué.


FREDERIC CHOPIN
DIE XXIV
PRAELUDIEN
IN ZEICHNUNGEN VON
ROBERT SPIES



PRÉLUDE DE CHOPIN

Composition de R. Spies

Société Française des Amis de la Musique

BUT DE LA SOCIÉTÉ

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une grande Association tous ceux qui aiment la Musique ; d'aider de la manière la plus générale au développement de l'Art Musical en France et à sa diffusion à l'Étranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation musicale digne d'intérêt ; enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre Sociale, Philantropique et Utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

EXTRAIT DES STATUTS

Article 3

La Société se compose de **Membres Sociétaires**, de **Membres Donateurs**, de **Membres Bienfaiteurs** et de **Membres d'Honneur.**

Les **Membres Sociétaires, Donateurs** et **Bienfaiteurs** devront être agréés par le Bureau.

Pour être **Membre Sociétaire,** il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être rachetée par un versement unique de 500 francs.

Pour être **Membre Donateur,** il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être **Membre bienfaiteur,** il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les Dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Article 4

La qualité de membre de la Société se perd :

1° Par la démission,

2° Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1er Juillet 1901, art. 4).

Toutes les communications doivent être adressées au SECRÉTAIRE GENERAL de la Société, Rue de la Boëtie, 29.

Tous ceux qui, de près ou de loin, comme amateurs ou à titre professionnel, s'intéressent à l'art musical, doivent faire partie de la Société Française des AMIS DE LA MUSIQUE :

PARCE QUE LES AVANTAGES QUI LEUR SONT OFFERTS :

Service gratuit de la Revue Musicale S. I. M. dont l'abonnement est de 15 francs,
Réduction sur le prix des places de certains concerts symphoniques et de musique de chambre,
Remise spéciale sur achat de livres et de musique,
En certaines circonstances, réduction de prix sur les chemins de fer,
Prérogatives particulières, etc...

leur assureront plusieurs fois le remboursement de leur cotisation,

PARCE QU'ILS profiteront de privilèges spéciaux pendant la saison musicale à Paris,

PARCE QU'ILS seront conviés à des réunions privées réservées aux seuls membres de la Société (représentations, concerts, auditions, conférences, promenades, etc.),

PARCE QU'ILS trouveront au siège de la Société les renseignements, les avis et l'appui qui leur manquent bien souvent, en province surtout,

PARCE QUE l'union s'impose entre ceux qui estiment que la musique n'a pas, dans la vie de notre pays, le rôle et la place qu'elle doit et qu'elle peut avoir,

PARCE QU'ILS coopéreront à une œuvre à la fois artistique, sociale et philanthropique dont le succès immédiat a prouvé la nécessité et le haut intérêt moral, et dont toute l'ambition, — son Conseil d'Administration en est garant, — est de se montrer éclairée, indépendante, active et pratique.

N. B. — Les adhésions qui nous parviendraient pendant les deux derniers mois de l'année s'appliqueront à l'année suivante. Néanmoins, les nouveaux AMIS *recevront immédiatement leur carte, et ils bénéficieront du service de la Revue mensuelle et de tous les avantages réservés à nos sociétaires.*

BULLETIN MENSUEL

Une séance musicale privée du plus haut intérêt artistique a réuni nos membres le lundi 16 mars chez Madame Alexandre ANDRÉ, qui avait eu la gracieuseté de mettre ses salons à la disposition de la Société Française des Amis de la Musique.

Nous prions Madame ANDRÉ de trouver ici, pour le nouveau témoignage de sympathie qu'elle vient de nous donner, l'expression de notre profonde reconnaissance.

Les privilégiés qui ont assisté à cette réunion ont eu le rare plaisir d'une audition de musique ancienne interprétée sur des instruments anciens reconstitués et construits par les soins de la Société des Etablissements Gaveau et gracieusement prêtés, pour la circonstance, par M. Etienne Gaveau.

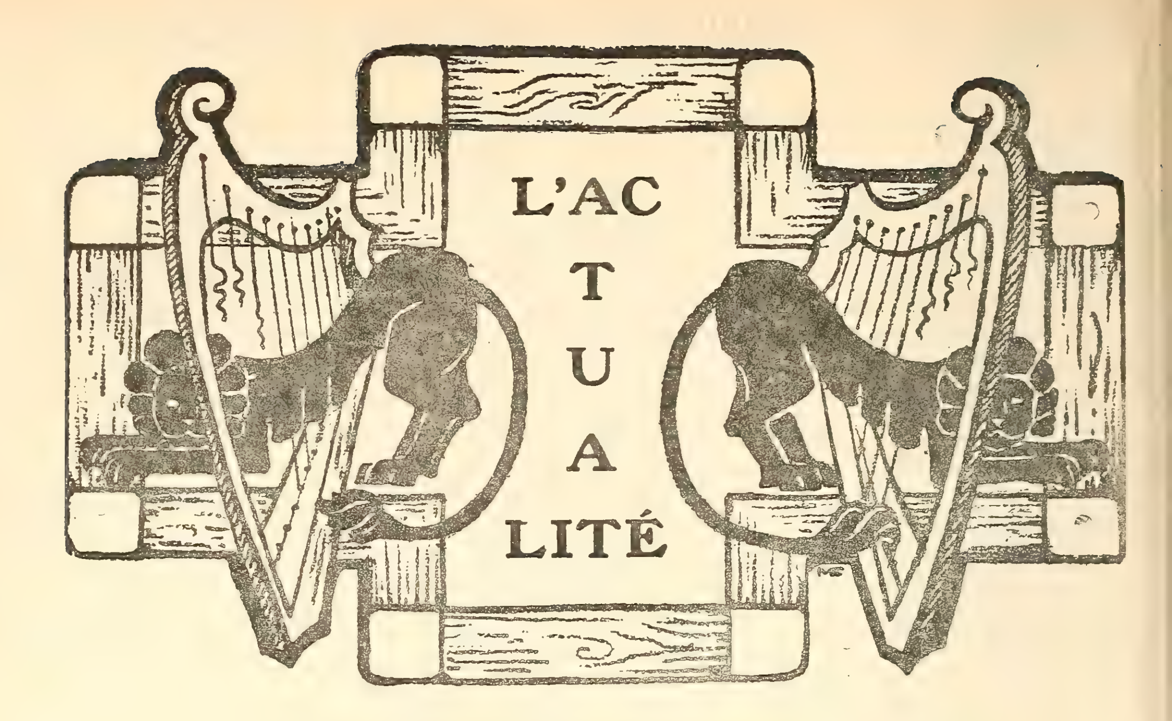
Le cadre élégant et distingué du bel hôtel de Madame André était bien fait pour évoquer, pendant une heure, des époques les plus attrayantes de la musique.

Sur le clavicorde, l'épinette et le clavecin, Mademoiselle Hélène Léon a fait revivre, avec un charme et un talent exquis, des œuvres telles que : Prélude et Fugue (J. S. Bach), Musette et tambourin (Rameau), Marche turque (Mozart), Passacaille (Haendel), deux pièces (Scarlatti), Rappel des oiseaux (Rameau) dans leur véritable esprit et tels qu'on les entendait au temps jadis.

Et Melle Madeleine Bonnard, très gracieuse dans une toilette du temps, a chanté avec un art et un style infiniment poétiques, en s'accompagnant à l'épinette et à la harpe irlandaise, des vieilles chansons telles que : Bouton de Rose (Princesse de Lamballe), L'amour est un enfant trompeur (Martini), Romance (Garat) et l'Heureux Vagabond (Bruneau), dont la grâce surannée a charmé l'auditoire.

Parmi les personnes présentes : Mmes Alavoine, C. Alphen-Salvador, Bally, Beer, Benda, Bernheim, Bloch-Cardozo, Blondel, la Baronne et Mlle de Blonay, Brettauer, Brey, E. Cahen, G. Cahen, Cahn, Citroën, Cohen, Dauriac, Dreyfus-Stern, Dufour, Ebel, Escoffier, Estrabaut, Faucheur, Ferdinand-Dreyfus, Galewska, Max Getting, Harouel-Garcia, L. Helbronner, Herrmann, Jourdain, Juge, de Kisch, Laffite, Leleux, Lucien Léon, Lowenbach, Mange de Hauke, Mayrargues, P. Moricand, P. Moyse, Pam, Peignot, E. Philippi, la Comtesse de Pourtalès, Sée, Vacher, Vogt, Weinbach, Trèves, Zukowska, Mme et Mlle Léon, Melles Arthus, Bizet, Bloch, S. Boudon, Didier, Francôme, Du Bled, de Fébrer, Gaillard de Witt, V. Gross, Kastler, Lucie et Liseron Léon, Lindahl Moreau, Winklerfelt, Mrs et Mmes Beaucaire, Bret, Gaiffe, Thomas, Turquan, Monsieur, Mme et Mlle Gaveau, MM. Berly, Bertelin, Boeswillwald, David, Devaux Haussmann, Dreyfus. d'Eichthal de la Fresnay, F. Halphen, Herbelot, Kateneff, Laugier, Michel, Mayer, Raulin, H. Rieder, Rikoff, Rolléro, Vacher, Weinbach et Zébaume.

Grâce à Mlles Madeleine Bonnard et Hélène Léon qui ont bien voulu accepter avec tant d'amabilité de nous prêter leur concours, cette matinée a remporté le plus grand succès ; nous adressons à ces deux charmantes artistes l'expression de nos plus chaleureux remerciements.



Les Théâtres

BÉATRICE

C'est décidément au-delà de nos frontières que s'écrit cette année l'Histoire de France. Pour la seconde fois de la saison, Monte-Carlo a enlevé à Paris l'honneur de créer une œuvre significative de notre théâtre contemporain. Pendant que les directeurs de nos scènes subventionnées, qui ont le devoir d'être prévoyants, dispersent leur effort sur des partitions condamnées à mourir jeunes, Raoul Gunsbourg — qui est pourtant affranchi de la servitude du répertoire — met sa coquetterie à choisir, pour trois représentations, des ouvrages offrant tous les signes extérieurs de la longévité la plus rassurante et à donner à ses collègues la recette d'un bon souper de " centième ".

Il est certain que les deux dernières œuvres de Massenet et de Messager représentent une contribution importante à l'histoire du lyrisme contemporain. Nous les retrouverons bientôt, installées " dans leurs meubles " sur les boulevards, avec un bail sérieux. L'indiscrète intervention du président Bricoud, qui entend lui imposer un mobilier de son choix, retardera sans doute l'emménagement de la pauvre *Cléopâtre*, mais *Béatrice* a déjà signé son engagement de location avec les propriétaires actuels de la salle Favart. Les baptêmes monégasques portent bonheur.

L'œuvre nouvelle de MM. de Flers, Caillavet et Messager n'est pas ce qu'un vain peuple pense. On s'accorde à louer chez ces trois artistes un esprit délié, une sensibilité à fleur d'épiderme, une ingéniosité raffinée et une imagination orientée vers la plus délicate fantaisie. Ils ont bénéficié d'un legs appréciable dans la succession de Marivaux et l'ont

fait fructifier avec une rare intelligence. D'innombrables succès les ont classés dans l'admiration publique. C'est assez dire qu'une telle unanimité dans l'éloge et une telle spécialisation dans la république des arts commencent à leur peser. Ils doivent éprouver une lassitude croissante lorsqu'on les félicite d'être spirituels et légers : à ces moments-là ils comprennent le père Ingres et l'absolvent d'avoir parfois délaissé le pinceau pour l'archet !

C'est dans une de ces minutes de défi que les auteurs de *Fortunio* ont choisi le sujet de *Béatrice.* Une belle légende du XVIe siècle avec un miracle, un rapt de religieuse, un bouge sicilien où l'on joue du couteau pour les beaux yeux de la nonne devenue ribaude et une vierge *ex machina* qui ramène la brebis égarée, voilà qui vous lave sérieusement du reproche de parisianisme !

Sœur Béatrice se fait remarquer dans son couvent par sa ferveur à la Vierge des Épines fleuries. L'ardeur de sa piété qui va jusqu'à l'exaltation la plus passionnée lui attire même les remontrances de la Supérieure et du vénérable évêque de Palerme qui l'interroge paternellement sur son passé.

Béatrice est entrée au couvent pour accomplir un vœu : elle a pris le voile parceque la Vierge Marie a sauvé son ami d'enfance Lorenzo d'une mort certaine. Par toute une vie de renoncement elle s'efforcera d'acquitter cette dette de reconnaissance. Voilà pourquoi son mysticisme est presque farouche et frise l'orgueil coupable. Le bon évêque s'efforce de ramener le calme dans ce cœur agité.

Soudain Lorenzo paraît. Il n'a pas oublié la tendresse qui le liait jadis à Béatrice. Il l'aime et vient l'arracher au cloître. Troublée par la prédiction d'une bohémienne qui lui a promis un avenir de volupté, la pauvre religieuse lutte courageusement contre son cœur, mais Lorenzo, qui ne s'embarrasse pas de vains scrupules, appelle deux amis, la baillonne et l'enlève. Et voici que la statue de la Vierge s'anime ; au pied de son autel elle ramasse le manteau de Béatrice, s'en enveloppe et va occuper à la chapelle la place de la fugitive.

Dans une voluptueuse villa, enfouie sous la verdure, les deux amants ont caché leur bonheur. Béatrice se grise de tendresse pour étouffer ses remords, mais Lorenzo est déjà las d'une passion aussi tyrannique. La comédienne Musidora n'a pas de peine à l'attirer dans ses bras et à l'emmener à Palerme. Folle de désespoir, Béatrice renie l'Amour et se voue douloureusement au Plaisir.

Quatre ans ont passé. Lorenzo revient d'un long voyage où il a vainement cherché l'oubli. Il entre dans une petite auberge de pêcheurs et demande à voir danser la fameuse Ginevra " si belle que pas un ne lui résiste et si docile qu'elle ne résiste à aucun. " Elle entre, et Lorenzo reconnaît avec horreur Béatrice devenue courtisane. Il essaie de l'arracher à sa honte mais elle le repousse avec des gestes d'hallucinée. Des matelots envahissent le bouge et lui demandent de danser. Elle obéit, pendant que Lorenzo s'enfuit, éperdu. Deux pêcheurs, ivres de jalousie, se ruent l'un contre l'autre, le couteau à la main : l'un d'eux s'effondre bientôt, le cœur transpercé. Tout le monde s'écarte avec horreur de Béatrice qui, demeurée seule avec le cadavre sanglant, prie quelques instants et se redresse à l'appel d'une voix mystérieuse. Des chants lointains l'attirent au dehors et elle s'éloigne dans une sorte d'extase.

Ses pas l'ont ramenée au seuil du couvent. Elle boit comme une eau pure l'air du cloître où frissonnent les voix angéliques de ses compagnes. La Vierge Marie est toujours au

milieu d'elles, sous le manteau de Sœur Béatrice : la pécheresse se jette à ses pieds, et la Mère de miséricorde l'absout et reprend sa place sur l'autel pendant que le couvent retentit d'hymnes d'actions de grâces.

Inutile d'épiloguer sur l'orientation d'esprit que représente le choix d'une telle anecdote de la part des auteurs de *la Belle Aventure* et du compositeur de *Véronique*. Visiblement, ils ont voulu faire un grand pas hors du sentier fleuri qu'ils suivaient si allègrement jusqu'ici : est-ce un pas en avant ou en arrière ?... Je professe à l'égard de la hiérarchie des genres des opinions trop subversives pour oser trancher cette question dans le sens de mes préférences personnelles !

Le seul fait certain est que Messager est un délicieux musicien qui, dans toutes les circonstances de la vie et dans toutes les situations où le placera la fantaisie des librettistes saura toujours nous ravir par son tact, son goût, la perfection de sa forme et la nette élégance de sa pensée. La partition de *Béatrice* nous le prouve une fois de plus avec une très personnelle éloquence.

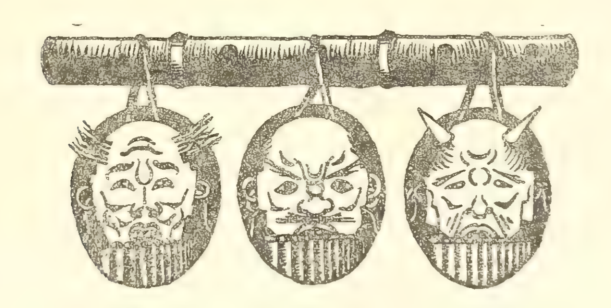
Elle offre des particularités assez curieuses qui intéresseront vivement tous ceux qui se plaisent à prolonger par une lecture attentive, sous la lampe amie, l'écho des joies musicales éveillées par l'orchestre. La personnalité d'André Messager s'est trop victorieusement affirmée jusqu'ici pour qu'on puisse se méprendre sur le sens de l'observation qui va suivre et c'est pourquoi je n'hésite pas à la formuler. En s'imposant la tâche d'aborder dans ce " mystère " un style plus élevé que dans ses précédents opéra-comiques, Messager a tout naturellement resserré son écriture, et a révélé un côté de son talent que le public connaissait assez mal. *Béatrice* — et c'est son plus adorable défaut — est écrite, presque tout entière, dans une langue harmonique qui a la densité, le grain si spécial de la musique de chambre. Et cette musique de chambre est celle qui donne à la *Bonne Chanson* un parfum impérissable. Lisez au piano le premier acte de *Béatrice :* dans la coupe des phrases, dans l'accent des périodes, dans les formules pianistiques d'accompagnement, dans les progressions harmoniques et les altérations caractéristiques, vous retrouverez l'atmosphère si spéciale des lieder de Fauré. Encore une fois, l'originalité de l'auteur demeure inattaquable, mais cette curieuse expérience a trahi la secrète parenté qui unissait deux musiciens dont nul ne soupçonnait les affinités. L'humoriste des *Dragons de l'Impératrice* et des *Petites Michu* cachait une âme fauréenne ! Par la qualité de son écriture, par la rigueur avec laquelle une scène est soumise jusqu'au bout à la logique d'un développement musical, par le style volontairement rebelle aux conventions théâtrales, *Béatrice* est la petite sœur de *Pénélope.* Comme son aînée elle pourra surprendre l'auditeur par la superposition de ses fines nuances harmoniques neutralisées à l'orchestre par un contact trop étroit, mais elle l'enchantera dès qu'il se sera penché sur la partition.

Les trouvailles d'expression sont innombrables dans ces quatre actes : les interprétations les plus libres des chefs-d'œuvres russes ou des ouvrages wagnériens auxquels l'auteur s'est si généreusement dévoué, créent à chaque instant des ambiances d'une riche couleur dans cette musique d'humaniste et de lettré. On sent que le musicien qui a écrit ces lignes comprend toute la musique. C'est un art supérieurement intelligent. C'est l'art de l'homme qui a donné, le premier, à ses contemporains des indications définitives sur le dosage subtil des éléments mystérieux qui confèrent au philtre orchestral d'un Debussy son pouvoir

magique ; c'est l'art du chef d'orchestre qui, après tous les capellmeister du monde, a su découvrir dans *Parsifal* des sonorités d'une suavité insoupçonnée et dévoiler, d'un coup de baguette, le sens caché de prophéties wagnériennes demeurées obscures à l'entendement des exégètes bayreuthiens les plus attentifs ! Nous aurons dans quelques semaines le loisir de revenir sur ce sujet lorsque *Béatrice* deviendra citoyenne française : en attendant ne négligeons pas l'occasion qui nous est offerte de proclamer l'efficace et bienfaisante influence qu'a su exercer dans une période de l'histoire de la musique aussi troublée que la nôtre, ce témoin clairvoyant, ce jeune Nestor à la sagesse bienveillante qui unit au sens critique le plus lucide la plus tendre sensibilité musicale.

Béatrice est présentée à Monte-Carlo avec le faste, la magnificence et cette sorte d'ironique prodigalité qui sont de tradition dans la maison de Raoul Gunsbourg. Pour interpréter un rôle de quelques mesures on a fait appel, par exemple, à des artistes comme Bourbon ou Gilly et nul ne songe, dans ce pays de Cocagne, à invoquer les sacro-saintes hiérarchies qui rendent impossibles, sur d'autres scènes, des ensembles de cette qualité. Mlle Andrée Vally, que l'émotion paralysait un peu, a étudié avec la plus louable conscience les deux aspects de la Kundry palermitaine qu'elle incarne avec toutes les qualités et les défauts d'une triomphante jeunesse ; Rousselière domine toujours ses rôles avec une aisance et une autorité qui ne donnent jamais la sensation de l'effort ; MMes Royer, Carton, Monti, Alex, Malraison, MM. Marvini, Delmas, Clauzure, Delorme et tous leurs brillants camarades, Léon Jehin et son orchestre, Visconti et ses pinceaux ont savouré une fois de plus les joies du triomphe. Et, dans sa loge de scène, alerte et trépidant, l'organisateur de la victoire, l'œil au hublot comme un mécanicien de rapide surveillant ses signaux, règle la marche de la puissante machine théâtrale qu'il conduit, en vitesse, avec une souriante témérité, mime toutes les scènes, joue tous les rôles et sourit de satisfaction en voyant se dérouler les phases d'un duel au couteau, réglé avec une maîtrise qui atteste la proximité de la frontière italienne...

Emile Vuillermoz.





La grippe qui sévit si fâcheusement à Paris, en ce moment, n'a pas épargné notre éminent collaborateur Claude Debussy qui, à la dernière minute, s'est trouvé dans l'impossibilité absolue de nous donner sa chronique habituelle. Nous remettons donc au prochain numéro le compte-rendu des Concerts Colonne.

CONCERTS LAMOUREUX

Bien que cela n'ait pas beaucoup de rapport avec les concerts Lamoureux, nous tenons à nous associer aux vœux de bienvenue adressés à la nouvelle *Association chorale* par notre collègue en critique Cl. Debussy.

Celui-ci nous permettra bien de lui signaler une légère erreur qui s'est glissée dans son article.

Il semble ressortir de cet article que jusqu'ici, ni Paris, ni la province française, ne possédaient d'association de ce genre...

Il existe cependant à Paris, et cela depuis bientôt quinze ans, une certaine *Schola Cantorum* plus intéressante, même au point de vue social, que toutes les associations professionnelles, puisqu'elle est organisée en *coopérative*, ce qui la rend absolument unique en son genre.

Les cent-soixante-dix chanteurs et instrumentistes de cette association ont donné en *première audition* à Paris une quantité de belles œuvres inconnues jusque-là ; plus de vingt cantates de Bach, trois opéras de Rameau, deux opéras de Monteverdi, etc.

Si nos souvenirs ne nous trompent pas, c'est même aux concerts de cette *Schola coopérative* que M. Debussy a fait, il y a quelque douze ans, connaissance avec J. Ph. Rameau auquel il rendit à cette époque un si charmant " hommage " pianistique.

Il paraît aussi avoir oublié la *Schola cantorum lyonnaise*, association chorale bien connue dans toute la région méridionale française, qui, sous l'habile direction du vaillant Witkowski, a donné de superbes exécutions, dans maintes villes de France, de Suisse et d'Italie.

Il semble également ignorer qu'il existe à Nantes deux associations chorales hors ligne : la *Société César Franck* et la *Schola cantorum nantaise*, toutes deux dirigées par des chefs jeunes et ardents, MM. Le Gueanant et d'Argœuves. Cette dernière association, composée de cent-quatre-vingts choristes vient de donner, de la *Johannis Passion* de Bach, une exécution qui pourrait servir de modèle au point de vue du rendu expressif.

Nous en passons, et des meilleures, comme la *Schola* de Pau, celles de Besançon, de Nancy, de Valence, et cette magnifique *Société Charles Bordes* de Saint-Jean-de-Luz qui donnait, l'automne dernier, une si émouvante interprétation de la Grand'messe de Bach...

Non, certes, la France n'a rien à envier à l'Allemagne sous ce rapport ; les associations chorales faisant " de l'art " n'y manquent pas.

Mais plus il y en aura et mieux ce sera pour la musique ; c'est pourquoi nous sommes heureux de saluer à sa naissance la nouvelle association fondée par M. Inghelbrecht, ce jeune et intelligent artiste dont nous avons été des premiers — ce n'est pas lui qui nous contredira — à reconnaître et à signaler le talent de chef.

* * *

Passons maintenant aux nouveautés entendues depuis le mois dernier aux concerts Chevillard.

Elles furent nombreuses et variées, nous les citerons par ordre de date.

D'abord, le Prélude du IVe acte de la *Cléopâtre*, de M. Le Borne, longue phrase pour quintette à cordes, tour à tour douloureuse et tendre, sans effets déclamatoires de mauvais aloi, et d'une belle tenue, en dépit de certains frottements un peu rugueux. — Il faut noter un ingénieux procédé, (déjà employé par M. Max Reger dans sa *Sérénade*, op. 95) qui consiste à diviser les instruments à cordes en deux masses, l'une avec sourdines, l'autre sans sourdines. L'auteur obtient de la sorte des oppositions de timbres instantanées, et, lorsque les deux masses sont réunies, une sonorité mélangée tout à fait curieuse. C'est du bon coloris orchestral.

Le 1er Mars, c'étaient les *Chants de guerre* de M. Alexandre Georges.

Ces récits dramatiques entrecoupés de répliques d'orchestre d'allure vigoureuse et un peu sauvage, ont été remarquablement interprétés par Mme Lyse Charny. Il convient de louer chez l'auteur la très juste accentuation des paroles que la voix généreuse de la cantatrice et sa diction hors-ligne firent particulièrement ressortir.

Le 8 Mars, l'orchestre interpréta à merveille une *Symphonie* en trois parties de M. Stan Golestan.

Cette symphonie, dont les deux premières pièces (*allegro* et *scherzando*) s'enchaînent, est bâtie, très classiquement du reste, sur des thèmes populaires roumains dont quelques-uns (celui du *scherzando* notamment) sont vraiment un peu " simplets " et ne méritaient guère l'honneur d'un agencement symphonique. De plus, la réexposition du premier mouvement eut gagné à n'être point la reproduction intégrale de l'exposition, ce qui donne à ce morceau une certaine monotonie. — Ces défauts mis à part, l'œuvre est assez solidement construite et la dernière partie du finale, où tous les thèmes antérieurs sont ramenés par changements de rythmes, est d'un effet tout à fait charmant.

Mais quels cornistes il faut pour enlever d'assaut les terribles hauteurs du début de ce final ! Le vaillant pupitre des cors de l'orchestre Chevillard semble se jouer de ces *casse-cou*... mais je ne conseille pas à M. Golestan de confier l'exécution de sa symphonie à l'orchestre de Romorantin, voire à celui de Carpentras !

Au concert du 15 Mars nous eûmes un duo extrait de *Cachaprès*, l'œuvre de M. Casadesus qui vient d'être représentée avec succès à la *Monnaie* de Bruxelles.

A notre humble avis, la musique faite en vue de la scène (et ce duo est essentiellement scénique) perd une grande partie de son intérêt si elle est présentée au concert... et nous ne faisons pas d'exception pour les extraits des drames Wagnériens.

Conséquemment, le duo de *Cachaprès* ne nous a point produit l'effet que nous en espérions après lecture. Mais qu'on veuille bien noter que ceci n'est nullement un blâme contre le compositeur... ce serait plutôt un éloge... — L'orchestre, (quelqu'attention qu'y apportât M. Chevillard) étant donnée sa situation matérielle, couvrait naturellement l'articulation des chanteurs, en sorte qu'il était difficile à l'auditeur de se rendre compte de ce qui pouvait se passer entre eux. Un trop long grouillement de petits cris d'oiseaux imités à s'y méprendre, pouvait avoir sa raison d'être au théâtre, mais parut, au concert, bien déplacé et quelque peu grotesque.

Nous attendons la venue du musicien qui, non content de savoir photographier instrumentalement les cris d'oiseaux, prendra l'initiative d'introduire dans l'orchestre une volière garnie de ses habitants... cela serait bien plus *vrai* que les gazouillements de petites flûtes et de sons harmoniques.

Pour en revenir au duo de *Cachaprès*, toute la terminaison, où l'orchestre se calme et laisse enfin transparaître les paroles, nous a paru d'un sentiment très franchement musical et plein d'une véritable poésie.

Il y avait fort longtemps que nous n'avions entendu la *Vie d'un héros* de M. R. Strauss ; aussi, avons-nous tenté l'expérience d'une audition sans apprêts littéraires, nous contentant d'écouter cela comme on écouterait une symphonie.

Et nous avons été frappés de la pauvreté — nous pourrions presque dire de la puérilité de conception — de cette grandiloquente palabre.

C'est une superposition d'épisodes sans grand intérêt musical, dont l'arbitraire assemblage ne peut s'expliquer si l'on perd de vue le scénario inscrit au programme. L'architecture n'en est guère plus compliquée que celle d'une symphonie d'Haydn ou de Cannabich, mais avec un emploi de moyens exaspérés — parfois exaspérants — qui jurent considérablement avec la fragilité de la construction.

C'est bien toujours le manque absolu de *style* que nous observons chez tous les allemands modernes, peintres, architectes, littérateurs et musiciens.

Un ravissant épisode, — s'il se bornait à rester épisodique, — l'apparition féminine personnifiée par l'habile archet de M. Soudant.

C'est d'abord tout à fait charmant, et l'on est séduit par la venue de cette délicieuse figure..... mais pourquoi s'ensuit-il un étalage d'études de Fiorillo et de caprices de Kreutzer combinés ?....

Après tout, la femme aimée du héros était peut-être violoniste...., ce serait sa seule excuse.

Dès que Madame Héros a fermé sa boîte à violon, de sérieuses difficultés surgissent.

Le héros se fâche tout rouge contre ses détracteurs, ou peut-être sont-ce les dits détracteurs qui l'apostrophent de façon aussi peu avenante, nous n'avons pas bien pu le discerner ; mais que ce soit l'un ou que ce soient les autres, tous ces gens-là produisent des bruits bien peu musicaux.... et bien inutiles.

Plus loin, le calme reparaît, et l'on croit comprendre — malgré certains borborygmes troublants — qu'il s'agit d'un déjeûner sur l'herbe à la campagne..... Encore quelques légères difficultés..... mais l'ange du foyer est allé quérir son violon, elle endort gentiment son héros — et puis c'est fini.

Tout cela, à peu de choses près, dans les mêmes tonalités et sans aucune recherche de composition.

Il y a c'est évident, de la puissance..... mais c'est tout.

Combien nous devons nous estimer heureux, nous français, à quelque école que nous appartenions, de n'avoir point subi ces déprimantes influences et d'avoir su conserver, même à travers notre actuelle russomanie, les qualités de goût et de style qui ont toujours, et à toutes les époques, constitué la caractéristique de toutes nos productions d'Art !

Vincent d'Indy.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

C'est un vieil égyptologue, récemment décédé, qui inaugurait, je crois, en ces termes, une notice bibliographique : " Il y a beaucoup de bon et de nouveau dans le livre de M. X... Malheureusement tout ce qui est bon n'est pas nouveau et tout ce qui est nouveau n'est pas bon. "

Rien n'était nouveau dans l'antépénultième programme de la Société des Concerts, mais presque tout était excellent. Et rien n'apparaît plus salutaire pour les âmes citadines que la *Symphonie pastorale.* Quand on l'affiche, tout l'abonnement est aux champs. La baguette de Messager y fait, à souhait, la pluie et le beau temps. Le second *Concerto* pour piano de M. Saint-Saëns est sans doute l'une des œuvres préférées de M. Cortot, l'une de celles où l'ascendant de son jeu altier, de son fougueux lyrisme, s'impose avec le plus de force. On manifeste assez chichement au Conservatoire. C'est le fin du fin d'affecter une certaine froideur dédaigneuse. M. Cortot s'est fait arracher un *bis*, et il a joué — l'aubaine est rare — du Schubert. Peut-être faut-il voir là le présage de la *Fantaisie* dont les pianistes paraissent avoir, depuis quelque temps, perdu la mémoire.

Le motet de Bach *Je reste avec toi*, compte parmi les pages familières aux Chœurs de la Société des Concerts. *Le Messsie*, dont les deux chœurs *Parmi nous l'enfant est né* et *Alleluia* venaient " clore " le programme, s'est donc fait suffisamment attendre pour ne pas démentir le poncif que vous savez. Il faut respecter toutes les traditions. Quant à *Thamar* de Balakirew, nous la retrouvons toujours avec ravissement. L'extraordinaire plasticité, la diversité des thèmes, cette impatience ou cette langueur des rythmes raniment, plus vivement que le plus somptueux spectacle, la légende farouche. J'ai souvent confessé ma prédilection pour *Antar* où transparaît une émotion dont Rimsky s'est montré trop avare. Je n'aimerais pas beaucoup qu'*Antar* devînt un ballet russe. Peut-être, de même, la réalisation scénique, qui accapare les yeux au détriment de l'oreille, enlève-t-elle à l'œuvre de Balakirew un peu de son pouvoir

suggestif. Tout au plus peut-on regretter qu'elle ne soit pas orchestrée par Rimsky. Qu'en pense Casella ?

M.M. de Bréville et Florent Schmitt siégeaient, le 22 février, entre Haydn, Beethoven et Berlioz. Le *Concerto* pour violoncelle d'Haydn s'est porté beaucoup cette année. L'exécution en est fort ingrate. Ce ne sont qu'escalades et glissades tout le long du manche. La maîtrise de Mme Caponsacchi-Jeisler n'en a cure. Cette douceur dans l'autorité, cette intelligence et ce charme sont irrésistibles. La *Danse des Devadasis* de M. Schmitt dédiée à Emile Vuillermoz est, si je ne m'abuse, un chœur d'épreuve au concours de Rome, qui a mérité de survivre à son académique destin. Elle s'inspire d'une poésie du charmant Jean Lahor, dilettante de l'orientalisme, qui a écrit une *Histoire de la littérature hindoue* et à qui l'on doit les vers que M. Saint-Saëns a mis en épigraphe au seuil de la *Danse macabre* et les strophes câlines de la *Chanson triste* de M. Duparc.

La Danse des Devadasis trahit déjà la personnalité de M. Schmitt. C'est cette virilité, cette vigueur, cette ardeur impulsive qui l'ont gardé de l'alexandrinisme déliquescent. C'est en même temps cet instinct de l'évasion, cette hantise des pays inconnus, ce don et ce goût de la couleur, de tout ce qui vibre. On sait combien M. Schmitt a été séduit par l'exubérante vitalité de Chabrier. Les rythmes, les modes exotiques, la rutilance orchestrale, composent à la *Danse des Devadasis* une capiteuse atmosphère. Les imitations n'ont plus rien de scholastique. C'est le tournoiement des corps éperdus. Et, du fugato, assez peu oriental en apparence, monte peu à peu l'ivresse envahissante du délire choréique. Le public conservatoral lui-même s'est laissé gagner par cette frénésie. Je ne me rappelle pas qu'un auteur véritablement "jeune" ait obtenu rue Bergère un succès aussi franc.

Mme Magda Leymo, soprano solo parmi les *Devadasis*, se retrouvait aux côtés de Mme Croiza, de Mlle Sanderson et de Mlle Suzanne Thévenet dans l'*Eros vainqueur* de M. Pierre de Bréville, représenté à la Monnaie en 1910 et qui figure, sans doute, parmi les denrées dont l'importation est prohibée à la douane française, puisqu'il n'a pas encore trouvé sur notre sol, de scène hospitalière. Les éternelles légendes revivent à travers la transparence, la fraîcheur et la jeune émotion de cette musique, si délicatement et finement poétique. Mais j'accorde que l'action ou seulement, si l'on veut, le décor, ne paraissent pas pouvoir en être détachés. Puisque MM. Isola ont renoncé à se consacrer uniquement à la vieille "Gaieté" française, il me semble que la féerie de M. de Bréville pourrait trouver place dans leurs programmes.

Il me reste à peine quelques lignes pour évoquer la huitième *Symphonie* de Beethoven, la *Symphonie* en *si* bémol de Haydn, le *Psaume* de Liszt que M. Frantz clama avec une ardeur d'apôtre. Le Conservatoire l'avait exhumé récemment. Le *Concerto* pour harpe de Mlle Renié ne nous était pas inconnu. Le souvenir de *Parsifal* le traverse. Il y a aussi du *Lohengrin ;* ce sont les bras souples, onduleux, de Mlle Renié qui se jouent comme deux cols de cygnes et qui font des miracles sonores. La harpe retrouve une faveur nouvelle dans le monde virginal. Qui sait ? Si la Forlane, ressuscitée par un "bref" papal, a la vie courte, la Pavane renaîtra peut-être ô Fauré ! ô vous Ravel ! qui jugez que les infantes doivent être défuntes, et qui avez quelquefois raison.

Paul Locard.

Le bal de l'Opéra

LA cohue est animée plutôt que joyeuse. On va, on vient dans les couloirs, en quête on ne sait de quoi. On se croirait dans un grand magasin, un jour d'exposition, les étalages manquent. On voudrait passer dans la salle, mais l'entrée de l'amphithéâtre est barrée de sombres sergents de ville qui renvoient la foule au rez-de-chaussée, et là d'étincelants gardes républicains la réexpédient au premier étage. De guerre lasse, on va stationner au foyer, où des couples essayent de vagues Tangos parmi le rassemblement compact, heurtant ici un dos tourné, plus loin une table servie, renvoyés d'épaule en épaule. Bientôt ils s'arrêtent et deviennent spectateurs, comme tout le monde. C'est le bal de l'Opéra.

Les hommes sont en imposante majorité, et cette majorité est d'aspect tristement parlementaire, car presque tous portent l'habit noir, avec la concession infime d'un nœud de rubans à la boutonnière ou d'une écharpe aux trois quarts dissimulée sous le gilet. Quelques-uns seulement portent des dominos qui reportent aux beaux jours du Théâtre des Arts, et cette évocation elle-même n'est pas sans mélancolie. Il faut tout avouer : cinq ou six jeunes gens se donnent l'air d'être persans pour exhiber des bras rougeauds et des nuques pustuleuses qui ne tentent l'un ni l'autre sexe, et ils sont réduits à se prendre mutuellement par la main.

Les femmes, par un heureux retour, sont presque toutes jeunes et jolies. Celles qui prétendent appartenir au monde ont simplement ajouté à leur toilette de soirée un fichu jaune et rouge, car ce sont là, on le sait, les couleurs de la redoute. Celles qui viennent des théâtres portent les costumes des derniers spectacles : le *Minaret*, *Aphrodite*, le *Malade imaginaire*. Quelques pierrots et pierrettes, quelques marquises, un ou deux arlequins. On s'écarte au passage d'une énorme bergère qui s'appuie lourdement sur sa houlette et semble un aggloméré de biscuits de Sèvres.

Un remous, des rires, des cris affectés : des habits noirs poursuivent deux nymphes faussement éperdues ; ce sont des mannequins, venues pour montrer ces robes aux interstices quadrillés. Un peu plus loin, une dame au bras de son cavalier est harnachée d'un réseau de lanières endiamantées qui souligne de haut en bas toutes les mollesses d'un corps replet, et elle parle paisiblement de gens de connaissance. Ajoutons, pour l'honneur de notre pays, qu'elle parle russe.

Le temps passe, et pour ne pas partir sans avoir vu la salle, on tente un effort désespéré. Cette fois les sergents de ville débordés s'écartent, un flot roule sur l'escalier, les costumes sont fripés, les chairs meurtries, et on retrouve, sur le plancher improvisé, la même cohue d'habits noirs, les mêmes dominos, les mêmes mannequins, la même bergère impotente. La lumière est faible, l'orchestre sur la scène domine à peine le tumulte. Les cortèges des théâtres défilent, évoquant moins de succès que de déceptions. Puis quatre-vingts girls que leurs perruques rosées rendent plus pareilles encore lèvent en cadence des jambes superposables. Dans les loges, des familles regardent et ne daignent pas applaudir.

Décidément les couloirs sont plus hospitaliers, sinon plus gais. Voilà qu'une pêcheuse de crevettes monte le grand escalier, conduite par un correct habit noir. Elle montre aussi haut qu'on peut les montrer des cuisses de sauterelle, mais saisie par le courant d'air du vestibule, éternue sans précaution. Sur la plus haute marche, une arlequine apparaît, aimablement moulée par le costume multicolore ; un instant appuyée sur sa batte, elle paraît nous faire signe, et disparaît. De toutes jeunes filles, des enfants presque, m'entourent ; ce sont des élèves de la maison, reconnaissables à la fraicheur de leur sourire ainsi qu'à leur

étourderie sans fraude. L'une d'elles, qui fut au théâtre des Arts, mais n'en a gardé que des souvenirs un peu confus, m'interpelle à pleine voix : " Bonjour, Monsieur Piot. " Et toutes, sur cette fausse identité, viennent m'offrir des mains confiantes. Toutes portent la robe à volants étagés des miniatures persanes. Accoutumées aux déguisements, elles frétillent en ces évasements que des cercles soutiennent, aussi à l'aise que si elles se sentaient nues, et elles ont bien raison, car leur gracieuse jeunesse imprime d'elle-même aux raides anneaux des ondulation prestes et des fuites légères que les artistes persans voudraient avoir connues.

Mais elles m'ont quitté, car leur tour est venu de défiler devant les loges impassibles, et je rencontre un ami, puis un confrère, puis un camarade, un autre, un autre encore. On ne saurait croire combien il est possible au bal de l'Opéra de renouer d'antiques relations de métier, d'étude et même de collège. On ne saurait croire non plus combien, après tant de pas inutiles, de bousculades, et de vains propos, le roulement de l'automobile est doux qui en quelques minutes atteindra une maison assoupie parmi le murmure inapaisé des arbres.

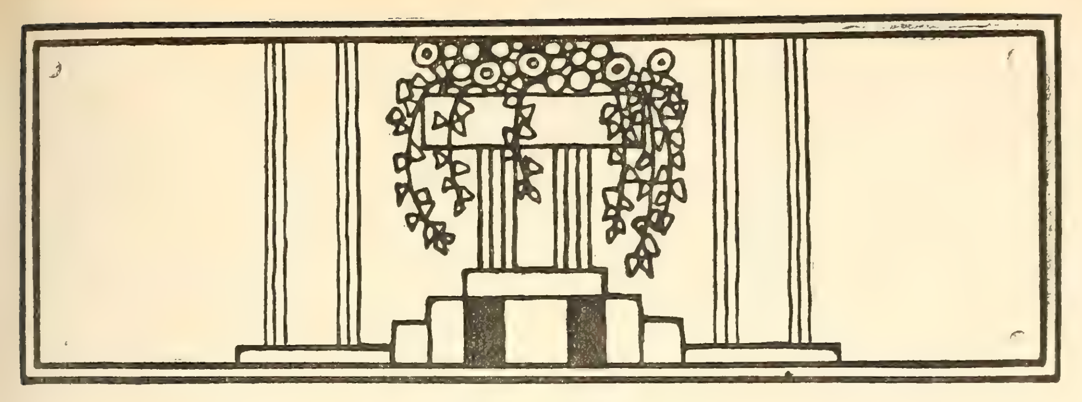
Je ne prétends donner ici qu'une impression personnelle. D'autres ont pu trouver leur plaisir où je n'ai recueilli que fatigue. C'est qu'ils l'avaient apporté avec eux. Une société d'avance constituée s'est amusée au bal de l'Opéra, elle se fût amusée aussi bien, et plus à l'aise, dans le hall d'un hôtel ou sur le pont d'un paquebot. Loin d'avoir tiré du bal aucun profit, il lui a fallu se défendre contre son désordre. Chaque groupe n'avait d'autre souci que de rester impénétrable aux groupes rivaux. On ne voyait que phalanges unies, on n'entendait que cris de ralliement et ceux qui par hasard se perdaient tombaient aussitôt dans un désespoir de poussins en détresse au rebord d'une haie.

Il n'en allait pas ainsi jadis, à ce qu'on nous raconte. L'agrément de ce bal était au contraire qu'à la faveur des masques et des travestis chacun pouvait s'évader de ses liens coutumiers et conclure pour quelques instants, parfois, pour la nuit entière, des alliances inconnues et délicieuses. On ne se risque plus aujourd'hui à ces aventures. Paris est devenu trop grand, et surtout trop accueillant aux aventuriers de toute espèce, notamment à ceux d'outre-mer. La crainte du rasta est, dans un bal ouvert, le commencement de l'ennui. Il faut remarquer aussi que les gens de lettres et les artistes, autrefois représentants attitrés de la fantaisie, affectent aujourd'hui une correction plus que mondaine. Aucun d'eux, pour si peu qu'il se croie de notoriété, n'oserait la compromettre par un costume excentrique ou des farces de collégien. Il ne reste donc plus, pour nous divertir, que ceux qui en font métier. On observe, en toutes les civilisations anciennes, cette substitution. Les Romains de l'empire se contentaient, couchés sur leurs lits de repos, de regarder danser. Depuis plusieurs siècles les Chinois de bonne éducation penseraient déchoir, eux aussi, en se livrant à des gestes dont pourtant le spectacle leur agrée fort. Ce sont là des faits dont il eût été bon de tenir compte, avant de tenter une résurrection sans doute impossible, à moins d'un miracle.

Je ne crois pas que le miracle survienne cette année. D'ailleurs je ne contesterai pas le succès matériel de cette inauguration : on nous affirme que le bénéfice brut serait d'une centaine de mille francs. Mais n'était-ce pas surtout un succès de curiosité ? Ce qui est certain, c'est que jamais on n'avait entendu parler à la fois tant de langues étrangères. " Vive le Brésil ! " vociférait, près de l'un des buffets, une jeune femme plantureuse, brandissant une coupe de champagne et jetant autour d'elle des regards à l'huile bouillante. Nous sommes quelques-uns qui ne pouvant relever son défi décidâmes à ce moment-là de eprendre nos vestiaires.

Louis Laloy.





S. I. M.
sur la Riviera

Le succès de la *Grande Semaine d' S. I. M.* sur la Côte d'Azur a dépassé toutes nos prévisions. Favorisée par un temps splendide, la réunion de nos amis dans le décor enchanté du printemps de la Riviera a été particulièrement brillante et animée.



M. Flach

Le luxueux Grand-Palais de Nice, d'où l'on découvre le splendide panorama de la baie des Anges et qui, dans son aménagement intérieur, a su joindre au confort le plus raffiné une note d'art si curieuse et si personnelle, était le point de ralliement choisi pour nos voyageurs. Ils en apprécièrent vivement l'agrément exceptionnel.

La ville de Nice les combla d'ailleurs de charmantes prévenances. Avec une bonne grâce dont nous ne saurions trop les remercier les directeurs de l'Opéra, du Casino Municipal et de l'Eldorado de Nice leur ouvrirent leurs théâtres et leur permirent de constater l'activité et l'éclat de la vie artistique niçoise dans cette période particulièrement brillante de la saison.

Deux déjeuners très élégants clôturèrent la série des manifestations artistiques et mondaines qui marquèrent le séjour de nos abonnés sur le littoral.

Le premier de ces déjeuners eut lieu à Nice, au Nouvel Hôtel Ruhl, le matin de la Fête des Fleurs de la Mi-Carême. L'emplacement exceptionnellement favorable de ce luxueux Palace situé à l'angle de la place Masséna et de la Promenade des Anglais permit à nos convives de jouir du double spectacle de la Méditerranée miroitant sous le soleil et du défilé des automobiles fleuries, tout en savourant les trouvailles d'un menu raffiné élaboré par un artiste culinaire héritier de Vatel.



Mlle Geneviève Vix

Le second déjeuner réunissait nos amis à l'Hôtel de Paris à Monte-Carlo, avant la répétition générale de *Béatrice* d'André Messager. Dans le magnifique décor du hall monumental qui a fourni à nos romanciers tant de somptueuses

descriptions, on se groupa autour de petites tables ornées avec un goût exquis. Les plus chaleureux éloges furent décernés à une cuisine et une cave justement célèbres dans le monde entier. Par une faveur spéciale aimablement consentie par M. Raoul Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, nos abonnés furent ensuite conviés à la répétition générale de l'ouvrage de MM. de Flers, Caillavet et Messager qui se déroula devant un public suprêmement élégant.


M. André Messager.

Nous ne pouvons citer les noms de toutes les notabilités ayant assisté à nos deux déjeuners et nous nous ne excusons d'avance. Relevons simplement, au hasard des tables, la présence de Son Excellence M. Flach, ministre d'Etat, M. Isard, commissaire du Gouvernement, Général Goiran, maire de Nice, le maître Camille Saint-Saëns, MM. André Messager, P.-B. Gheusi, M. Pedro Gailhard, Baronne Meyronnet de Saint-Marc, Comtesse de Morville, M. et Mme Morgan, M. J. Ecorcheville, Mme Claire Virenque, Baron Reynaud, M. Salignac, directeur de l'Opéra de Nice, MM. Jean de Bonne-fon, Kufferath, MM. Léon Jehin, Louis Ganne, Baron et Baronne Charles de Saint-Cyr, Baron Guillaume de Saint-Cyr, M. et Mme Jules Chéret, Mme Piré, M. Pélissier du Besset, M. et Mme Moro, M. Schlesinger, Marquis de Torre-Hermosa, M. de Mandryka, M. Mors, M. Eiffel, M. Navello, M. Pomé, M. et Mme René Doire, M. de Fourcaud, M. Emile Vuillermoz, Mme S. Brévil, M. Edouard Bouteron, Baronne de Winterfeld, Comte de Vissec, M. André Müller, Capitaine et Mme Vannier, M. Louis de Morsier, M. Pègre, M. Le Lubez, M. Ricardou, M. de Möller, M. Lénéka, Mlle Geneviève Vix, Mme Jeanne Diot, Mme et Mlle Bonnard, M. et Mme Frédéric Boyer, Mlle Bailac, M. de Richebourg, Mme Sorga, Mme Royer, M. et Mme Paul Souday, Mlle Alice Gautier. M. et Mme Auguste Germain, Mme Honfray, M. Bourbon, M. et Mme Barnett, M. Schneider, Mlle Rozann, M. Darrès, M. Kohn, M. et Mme Main, M. Lees, M. Dardenne, Mlle Lucienne Guett, Mme Thyll, MM. Jules Bois, J. Méry, de Playoust, Mme et Mlle Delbois, M. Beaudu, Mlle Christiane Dix, MM. Blavinhac, Marcel July, Cristini, Guglieminetti, M. et Mme Sama-

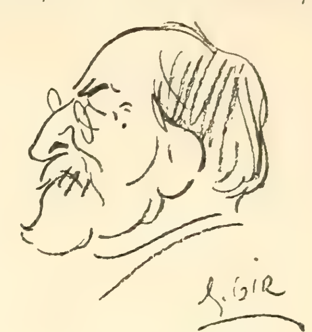

M. Pedro Gailhard


Mlle Lucienne Guett

zeuilh, M. et Mme Aron, M. André Gailhard, Mme de Villeneuve, Baron de Meyendorff, M. et Mme Georges Avril, M. et Mme de Cujis, M. Philippe Flon, M. Maurice Renaud, M. et Mme Linor, M. Brès, Mlle Heilbronner, M. et Mme Legros, M. Gir, Mme Louise Balthy, Mme Cécile Didier, M. Pierre-Jan, le Capitaine Carpeaux, Mme d'Heilson, M. Lefeuve, Mlle Renée Fanty, M. Strauss, M. Gandilhac, etc., etc......



M. Jules Chéret



M. Camille Saint-Saëns.

Nous avons été extrêmement touchés de constater avec quel empressement les habitués de nos dîners parisiens ont répondu à cette " Invitation au Voyage " qui leur permit de retrouver dans un cadre exquis, l'atmosphère de cordialité et l'attrait artistique qui ont fait le succès de nos réunions précédentes. En acceptant avec une bonne grâce si amicale de monter indifféremment dans un taxi ou dans le Côte-d'Azur-Rapide pour se rendre à notre appel, nos hôtes nous ont donné un témoignage de sympathie et une preuve de fidélité auxquels nous sommes très sensibles.

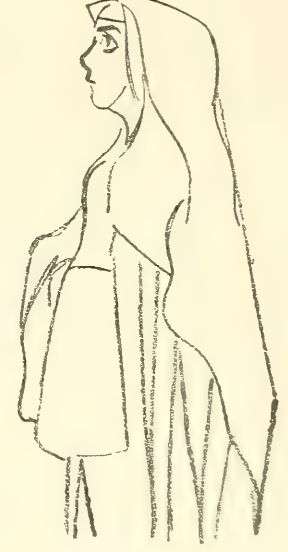
L'élégance de ce geste qui a supprimé les distances au nom de la plus charmante solidarité artistique a vivement intéressé la presse du littoral qui s'est montrée particulièrement aimable à l'égard de la Revue et de ses amis.

Nous devons des remerciements tout particuliers à nos excellents confrères pour l'empressement avec lequel ils se sont mis à notre disposition pour faciliter notre tâche. L'*Eclaireur de Nice*, le *Petit Niçois*, le *Phare du Littoral*, le *Journal*, (édition de la Côte d'Azur), le *Daily Mail*, le *Petit Monégasque*, etc... nous ont témoigné la plus cordiale et la plus efficace confraternité.

Quelques hautes personnalités mondaines de Nice nous ont favorisés de leur concours le plus actif pour nous permettre de donner à nos réunions le cachet d'élégance et le caractère d'intimité choisie qui firent leur charme.



M. Eiffel



Mlle Andrée Vally

S. I. M. tient à exprimer ici à tous ceux qui l'ont aidée à réaliser ce projet, un peu hardi en apparence, sa très sincère gratitude.

(*Croquis de Gir.*)



A Travers la Quinzaine

Il ne faut pas être très versé dans la vie musicale parisienne pour ne pas être frappé du développement ou plutôt de la multiplication des concerts en général et des récitals en particulier. Sans doute, dira-t-on, il faut voir là un fait heureux et se réjouir de ce que, tant d'occasions leur étant offertes, les parisiens aient toute facilité pour s'instruire et avancer dans la connaissance d'un art qui leur est cher. Peut-être y aurait-il dans cette affirmation une part d'illusion. En regardant de plus près les choses, en comparant, pour prendre un exemple, les programmes élaborés cette année par dix pianistes dans le même mois, nous trouverons cinq fois l'*Appassionata*, huit fois les *Etudes Symphoniques*, quatre auditions intégrales des *Etudes* de Chopin op. 10 ou op. 25, enfin presque tous ces concerts inaugurés par une pièce de Bach se termineront par une page de Liszt. On peut dès lors se demander si, malgré le talent, la plupart du temps très réel des interprètes, il n'y a pas là, en quelque sorte, une surcharge et, pour tout dire, des manifestations inutiles.

Les origines de cet état de chose sont nombreuses et faciles à trouver. Il vient d'abord du manque de curiosité musicale des virtuoses et de leur manque de facilité ; ayant appris à force d'acharnement, sous la direction d'un maître donné, un certain nombre d'œuvres, s'étant familiarisés avec le style de quelques auteurs, ils s'en tiennent à ces notions et à ces habitudes scolaires et semblent ne pas soupçonner qu'il pourrait en être autrement. Il vient encore du manque d'indépendance et de cette espèce d'instinct qui incite à faire comme le voisin de peur qu'il soit dit qu'on ne peut l'imiter. Cet état de choses vient en outre du public. Les auditeurs coutumiers des récitals ont adopté un certain nombre de criteriums et veulent constamment qu'on leur fournisse ce point de comparaison, cette commune mesure faute de quoi ils se sentent incapables d'apprécier. Les auditeurs occasionnels sont encore plus exigeants et il est permis de penser qu'ils verraient d'un mauvais œil, ou pour ainsi parler, entendraient d'une mauvaise oreille une *sonate* de Weber et prendraient les *Scènes d'enfants* pour une mauvaise plaisanterie. Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet et nous y reviendrons. Pour aujourd'hui constatons l'équilibre et la méthode qui règnent dans les travaux des concerts **Monteux**. Poursuivant un but nettement défini et connu les programmes succèdent aux programmes sans le moindre manque de logique. Il est possible d'imaginer nettement non pas le détail du concert suivant mais son esprit et ce n'est pas là la moindre satisfaction que nous éprouvons. La cinquième séance se composait de *Shéhérazade* de Rimsky Korsakow, du *Joli jeu de Furet* de Roger Ducasse et d'une seconde audition de *Pétrouchka*, pour la partie moderne. L'étincelant poëme de Rimsky fut joué à la perfection sans aucune déformation rythmique et paré de tous les reflets de ses timbres. *Pétrouchka* bénéficia d'une exécution aussi remarquable que la précédente, c'est le plus bel éloge que je puisse faire. Le *Joli jeu de furet* est une page fort attrayante dans laquelle le thème très bref n'est qu'un prétexte et l'idée même qui s'y attache : " il court, il court " la vraie raison d'être. La virtuosité orchestrale de son auteur s'y emploie de la plus

heureuse façon. J'avoue timidement que les deux emprunts faits aux classiques m'ont paru soufrir de tels contacts : le *Concerto* pour violoncelle d'Haydn fournit à André Hekking l'occasion de faire des exercices en public, il les fit d'ailleurs très bien et Mme Claire Friché, malgré tout son talent, ne sut rendre intéressant le grand air de *Fidelio* qui est sans doute une des plus faibles choses qu'ait écrites Beethoven. Le sixième concert nous rendait la dernière des symphonies de Schubert. On se demande en subissant le charme de ces quatre mouvements si vivants, si variés, pleins de musique et de sève, ce qui a pu causer l'abandon dont souffre cette œuvre exquise. *Istar*, la *Marche Ecossaise* de Debussy et la *Symphonie concertante* de Mozart très délicatement jouée par MM. G. Poulet et F. Denayer nous fournirent l'occasion d'admirer encore la souplesse et la qualité d'un orchestre qui égale les meilleurs. Une première audition était consacrée à deux pièces symphoniques qui témoignent d'une délicatesse et d'un goût aussi inspiré que discipliné, la seconde, principalement, intitulée *Au soleil* et qui tend à réaliser musicalement ce vers de Samain :



Fidélo

Au Zénith, aveuglant, brûle un globe de flamme

est une évocation féconde de tout l'insaisissable travail des ondes lumineuses que le rythme et l'atmosphère orchestrale rendent sensible.

Mme Auguez de Montalant dont chacun connaît le talent noble dosa avec sûreté le *Nocturne* de Franck, soulignant à la perfection la belle mélodie et renonçant à expliquer ce qu'est un cœur qui " bouillonne comme une urne " puis elle dramatisa à souhait la phrase de la *Mater Dolorosa* des *Béatitudes*. Pourquoi faut-il, depuis que nous avons entendu Mme Vallin-Pardo chanter la même phrase d'inoubliable façon, que toutes les interprétations, même les plus sincères et les plus intelligentes, nous en paraissent, par comparaison, insignifiantes.

Les deux derniers programmes de chez **Sechiari** toujours très éclectiques ne semblent pas correspondre à la réalisation d'un plan précis. Le prélude de *Parsifal*, l'*ut mineur*, la *Marche Hongroise* de la *Damnation de Faust* et l'ouverture d'*Obéron* sont de ces œuvres qu'on ne se lasse pas d'entendre mais qu'on a entendu la veille ici ou là. Le *Concerto* en ré mineur pour piano et orchestre de Mozart permit à Mlle Hélène Léon de faire valoir ses qualités d'exécutante et d'interprète, le *Concerto* en ut mineur de Beethoven joué un peu scolairement par Mlle Madeleine Franck lui fut cependant une occasion de montrer de la virtuosité, des œuvres nouvelles de M.M. Louis Villermin, Fernand Masson, André Fijan et J. Rousse méritent mieux qu'une simple mention. Là aussi nous avons trouvé *Shéhérazade* mais peut-être un peu calmée un peu alourdie, plus soucieuse de logique et moins attirée vers la fantaisie qu'à l'ordinaire. Puis nous avons assisté indifférents à l'exhumation du prélude du 3me acte de *Myrdhin* de Bourgault-Ducoudray.



Pétrouchka

Maurice Bex.



Les Sociétés

Société Philharmonique.

Le sourcil étonné, l'œil tendu, fixe, maître de soi, oh ! combien, M. Debussy guette les notes de la partition et surveille parfois, quand les extrémités du clavier les appelle, ses mains. Quelle saveur des gestes, dès lors que M. Debussy nous détaille la simplicité subtile de *Children's Corner*, ce régal d'invention pleine d'humeur et d'esprit délicat ! Les éléphants se balancent, la poupée tourne et chante, la neige danse en des arabesques de songe, le petit berger attendrit les cœurs féminins, le Golliwogg's cake-walk ravit l'assistance au point que l'auteur, sollicité, exécute un demi-tour de clown, s'assied de nouveau devant le clavier et reprend le Golliwogg's cake-walk.

Children's Corner, *Poèmes* de Mallarmé dont le *Soupir* réserve à la voix humaine s'élevant sur un fond musical aux nuances blanches, chuchotantes, quasi muettes, un accent d'indépendance intensément sensible, *les Trois Ariettes Oubliées*, décrues, fluides comme le temps qui passe et a passé, *la Fille aux Cheveux de lin*, la *Cathédrale Engloutie*, — ces pages se succèdent, s'appellent, avouent des liens secrets, une vie spéciale qui, rythme par rythme, note par note dégrade notre âme à l'image de ses demi-teintes évanouissantes.

J'avoue qu'à ces petits tableaux dont la délicatesse ne va pas toujours sans excès je préfère le très connu et si attachant *quatuor à cordes*. Que voilà de la pure musique, expressive, ruisselante de richesses certaines et d'harmonieuse inspiration ! Est-il un enveloppement plus légèrement chargé de poésie et de fleurs de rêve que l'*andantino*, interprété d'ailleurs par le quatuor Hayot avec le plus minutieux scrupule ?

Et pour exprimer l'esprit exact des *Poèmes*, des *Ariettes*, du *Promenoir des deux Amants*, louons encore M. Debussy d'avoir fait appel à Mme Vallin-Pardo. On ne peut songer sans une vive irritation qu'un si pur talent demeure inemployé. La substance de la voix est extraordinairement pleine, souple et claire. L'art de donner à un mot, à un son, à une syllabe leur valeur précise ne saurait mieux s'accuser. Et puis, l'intelligence et le goût dominent le chant avec une aise si constante et sensible qu'ils créent à chaque minute l'impression du parfait. Ce chant, sur l'effacement pianistique de M. Debussy, c'est la musique même dans sa nudité pathétique.

EDOUARD SCHNEIDER.

Géographie musicale de l'Europe. (2e SÉANCE)

Reprenant son pélerinage à travers l'Europe musicale contemporaine, M. Calvocoressi nous entraîna dans de nouvelles contrées, parfois inexplorées, toutes riches d'intéressantes révélations.

M. Emile Riadis, jeune compositeur macédonien, doit être placé au premier rang de nos découvertes. Sa verve mélodique surprend et séduit par sa spontanéité et son imprévu, rehaussée de savoureuses harmonies dont les témérités même ne sont pas sans charme. Ses " Mélodies macédoniennes " furent chantées par Mlle Malnory et accompagnées par M. Armand Lacroix mieux qu'avec talent : avec une compréhension parfaite des moindres intentions de l'auteur. M. Riadis dont l'œuvre est déjà assez considérable, a écrit de nombreuses autres mélodies et deux opéras : "Galatheïa", "la Route Verte" qu'il faut souhaiter de connaître bientôt intégralement, les airs de ballet du premier ne pouvant qu'exciter nos légitimes impatiences. Il est aussi l'auteur d'un poème symphonique : ISCHIOI MAKEDONIKOI, plein de vie et de couleur, que nous entendrons prochainement à l'un de nos concerts dominicaux.

Une nouvelle audition de deux œuvres de M. Léo Ornstein, m'oblige à leur faire amende honorable et à rétracter l'appréciation trop hâtive, — et maussade — qu'elles m'avaient suggérée.

Leurs juvéniles outrances déconcertent en effet moins par elles-mêmes que par leur accumulation, mais l'on arrive à en dégager la sensation d'une musique nerveuse, trépidante, expressive à l'excès et même émouvante.

Les " Impressions de la Tamise " semblent le plus réussi et accessible de ces deux morceaux, avec leurs carillons fêlés répercutés dans les ondes grises du fleuve, leurs oiseaux tristes planant et gémissant sur ses rives. La " Danse sauvage " est moins pénétrable. Les renâcleurs, strideurs et éclateurs futuristes ne seraient pas inutiles peut-être à son orchestration. Ses trouvailles sonores, la frénésie et la diversité de son rythme nous livrent le secret des sympathies qu'elle inspire malgré les obscurités de sa conception. M. Léo Ornstein reste sincère jusque dans ses pires audaces ; peut-on en dire autant de celles de M. Arnold Schœnberg ! Leurs agressives laideurs, leur exaspérante incohérence permettraient d'en douter.

Dans son " Traité d'Harmonie ", M. Schœnberg recommande, paraît-il, à ses disciples "de n'être délibérément ni conservateurs ni révolutionnaires, l'artiste ne devant user que des moyens que réclament son véritable tempérament poussé par un besoin impérieux. " Il reste difficile de discerner à quel besoin impérieux doivent naissance les œuvres d'un maître aussi sage.

Avec M. Walter Morse-Rummel nous revenons à une esthétique plus claire. Ses mélodies agréablement fauréennes et debussystes à la fois, nous replacent au milieu d'horizons déjà familiers. Une autre mélodie, de M. Binenbaum sur un poème de Verlaine, nous montre, en dépit de ses qualités, son auteur moins à l'aise dans le genre restreint du lied que dans les formes plus vastes de la sonate où nous avons déjà applaudi sa musique émouvante et parfois grandiose.

Le concert était complété par le " Bœuf " et la " Plainte Antique " de M. Alfred Casella, et les mélodies japonaises de M. Strawinsky. Ces œuvres avaient été précédemment entendues à la S. M. I. Il est inutile d'insister sur la séduisante musicalité des premières et la joliesse menue des secondes si heureusement exprimées par Mme Nikitina et M. Koubitzky.

Paul Ladmirault.

Schola Cantorum.

Les deux dernières séances de la Schola étaient consacrées à l'exécution intégrale de la Messe en ré de Beethoven sous la direction de M. Vincent d'Indy. Je pense que les lecteurs de S. I. M. n'attendent ni ne désirent de moi une analyse détaillée de cette œuvre colossale dont on a dit vraiment tout ce qu'il est possible de dire. Je me bornerai donc à parler de l'interprétation et louerai tout d'abord M. Vincent d'Indy d'avoir compris tout le côté descriptif, presque théâtral de l'œuvre, de ne l'avoir point exagéré ni trop mis en valeur, mais de ne l'avoir pas non plus négligé ou volontairement effacé. Il m'a paru en suivant la partition que les intentions de l'auteur étaient bien nettement marquées dans l'exécution. Louons donc et sans restriction M. Vincent d'Indy ! Louons aussi les solistes Mme Seyrés et Philip, Mrs Paulet, Plamondon et Gébelin ; louons encore les chœurs, surtout les voix féminines qui soutiennent sans défaillance une écriture vocale sensiblement aigüe et souhaitons enfin que M. Claveau, violon solo, acquière, pour l'avenir une sonorité plus douce et par conséquent plus en rapport avec la tendre prière du *Bénédictus*.

Max Vidal.

Les Amis des Cathédrales

Le concert donné le 19 février par la Société des " Amis des Cathédrales " a offert aux amateurs de résurections historiques un régal de haut prix. Avec l'un des splendides

motets de Bach, le *Stabat mater* de Josquin Deprés, quelques pièces d'orgue de Bach, de Sweelinck, de Gigault, le programme présentait en première audition une "histoire sacrée" de Marc-Antoine Charpentier, *le Jugement de Salomon*, composée en 1702 pour la Messe rouge de la rentrée du Parlement, et jamais imprimée ni entendue depuis lors : nouveauté deux fois centenaire, dont MM. Letocart et de Reulin ont "recueilli et restitué" la partition d'après les manuscrits autographes de l'auteur, conservés à la Bibliothèque Nationale. On doit les en remercier hautement. *Le Jugement de Salomon* est une très belle œuvre, par histoire de l'oratorio.

L'exécution a fait grand honneur aux chœurs de la Société des "Amis des Cathédrales" et à leur chef, M. Henri Letocart. Madame Jane Arger a donné au rôle de "la vraie mère" tout le relief que promettait son beau talent.

M. B.

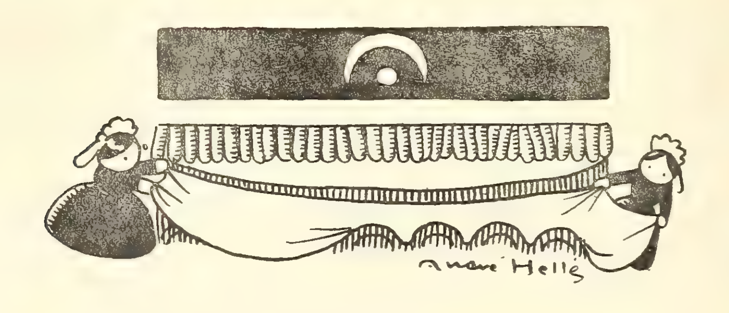
Concerts-Rouge

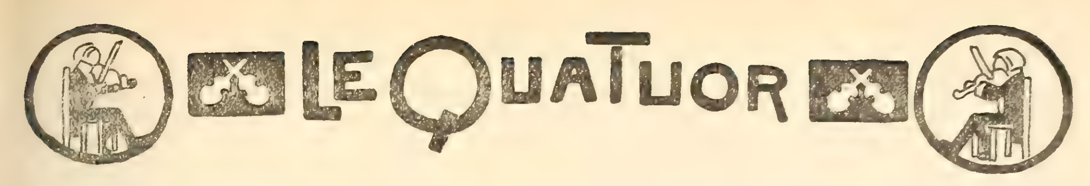
Le *Festival Léo Sachs* que donnaient les Concerts-Rouge pour leur "gala" de la Salle Malakoff, nous permit de porter un jugement d'ensemble sur l'œuvre si variée et déjà si considérable de ce compositeur. Ce musicien unit à la veine mélodique abondante, à une inspiration claire et sincère, la forme nette, trop souvent négligée de nos jours. — Ces qualités ont pu se révéler tout au long d'un programme où figuraient les noms d'artistes de choix. C'était d'abord Mlle Montjovet, qui dans la ballade "*Les Trois Sorcières*", accompagnée par l'orchestre, puis dans un groupe de mélodies au piano, se montra interprète d'une rare souplesse, passant de la puissance dramatique au charme intime avec l'aisance la plus parfaite. Servie par un organe vocal de premier ordre et par une diction sûre, elle souleva l'enthousiasme du public, qui redemanda. "*J'ai rêvé*" et "*le Retour à l'aimée*", deux lieder justement populaires.

C'est ensuite Madame Nordmann qui souligna délicieusement de son joli soprano le solo d'une scène évoquant la Grèce antique, où la danse forme un fond délicat, accompagnée de flûte et de harpe. Cette jolie bluette, (sous le titre : "*Les Nymphes*") eut également les honneurs du *bis*.

Mme Roger-Miclos joua en artiste de courtes pièces pour piano seul et le célèbre quatuor vocal Battaille interprèta une sélection de chœurs dont les meilleurs, à mon avis, sont : "*Roses d'Automne*" et "*Le Soir*". Quand j'aurai ajouté que M. Léo Sachs dirigea ses œuvres symphoniques avec une remarquable sûreté, que le vaillant petit orchestre fut parfait, et charmantes les "étoiles" Mlle Antonine Meunier, M. Rouvière et Sauvageau de l'Opéra dans les "*Nymphes*" aussi bien que dans des "*Danses Louis XV*" qui terminaient la soirée, j'aurai résumé mon opinion et celle aussi du public qui fit à Léo Sachs (et à ses œuvres) un accueil dont il a tout lieu d'être satisfait.

L. V.





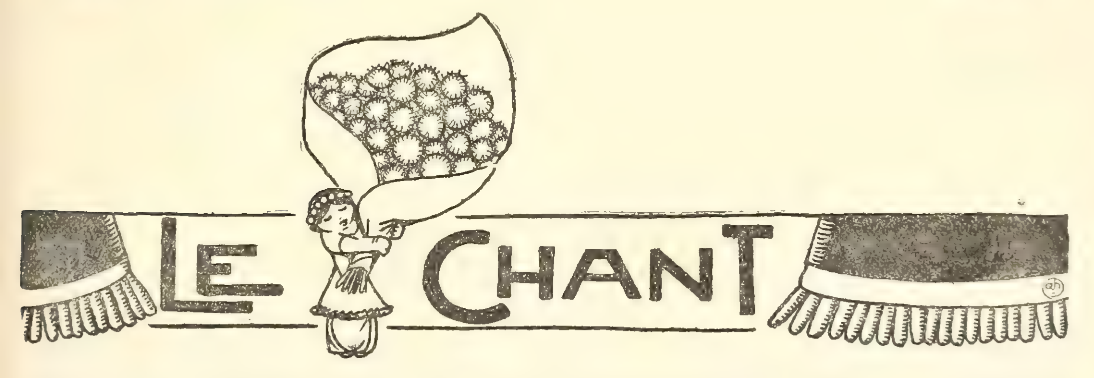
Le **quatuor Lejeune** a donné sa quatrième séance. Elle était consacrée en partie aux compositeurs tchèques. On est un peu surpris en entendant des pièces signées de noms différents Novàk, Suk, Fibich, Smetana, Dvoràk et désignées par des titres si caractéristiques : Eglogue dans le style populaire, Amoroso, Elégie, Sérénade. Danse tchèque, Ballade paysanne etc. de les trouver très semblables, toujours tragiques, souvent vulgaires, jamais simples au sens élevé et musical du terme, on ne saurait en rejeter la responsabilité sur Mr Jan Herman qui traduisit pianistiquement ces pages avec toutes les qualités d'un fidèle et compétent interprète. Le *quintette* à cordes de Dvoràk est une œuvre bien plus intéressante quoiqu'inégale. Le larghetto avec sa mélodie nostalgique et lancinante, si heureusement confiée au premier alto, et ses oppositions rocailleuses et sautillantes est d'un effet bizarre mais captivant.

Nous apprîmes au même concert que Lazare Lévy composait ; il nous a été donné d'entendre un *trio* à cordes qui fait mal juger de la hardiesse de son auteur et apprécier au contraire sa discipline. Peut-être avait-on craint l'emploi d'instruments à double fond ; toujours est-il que, prestidigitateurs sans reproche, MMrs Nestor Lejeune, H. Benoit et M. Jullien n'ont pas craint de convier trois " personnes de la société " à s'asseoir auprès de chacun d'eux pendant l'exécution des quatre parties du dit trio, et qu'aucun truc n'a été éventé. Pour la plus grande satisfaction des auditeurs la séance avait commencé par le *quatuor* en si ♭ maj. de Mozart dans lequel le plaisant allegro final se moque de qui s'est laissé impressionner par les interrogations mélancoliques de l'adagio et conclut en riant.

Le **quatuor Malkine** a donné une très intéressante audition du *Poème* pour piano et quatuor à cordes de G. Dupont. M. Dumesnil et les autres interprètes ont été fort appréciés et applaudis après leur belle exécution.

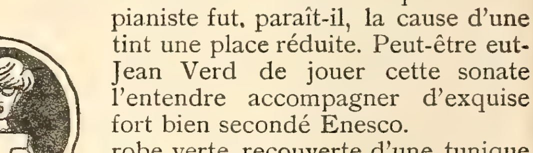
Le **quatuor Capet** comme il le fait chaque année depuis une date déjà ancienne donne une audition intégrale des quatuors de Beethoven et réalise comme on sait une très érudite et très admirable interprétation. La salle Pleyel sera trop étroite pour contenir le flot toujours montant des beethoveniens.





Melle Hortense Miquel n'a pas une voix inouïe et expressive. Elle n'en a que plus de mérite d'avoir réussi à chanter de façon en somme variée, souvent jolie, toujours adroite, sans jamais crier ni recourir à des " trucs " un air de *la Flûte enchantée* de Mozart et des *lieder* de Schubert, Debussy, R. Hahn, Duparc et R. Strauss. Il faut la féliciter en outre

d'avoir chanté deux des mélodies d'Enesco sur des textes de Clément Marot. Ces pages trop peu connues ont la plus réelle valeur et celle intitulée *du confict en douleur* est une manière de chef-d'œuvre. Georges Enesco lui-même les accompagna, et joua seul des pièces de violon, et avec Mr Braud, la *sonate* de Franck. Un rhumatisme fâcheux qui avait élu domicile dans les avant-bras de ce pianiste fut, paraît-il, la cause d'une improvisation où la pensée de Franck tint une place réduite. Peut-être eut-il été plus simple de demander à Jean Verd de jouer cette sonate puisqu'il était là, vaillant, et que, à l'entendre accompagner d'exquise façon, on peut penser qu'il aurait fort bien secondé Enesco.



Blonde et souriante dans sa robe verte recouverte d'une tunique d'argent **Mme Linkenbach** ignore l'art si difficile des demi-teintes, sa voix très éclatante ne connaît pas de nuances intermédiaires entre les ff et les pp. il s'ensuit que les textes sont parfois écrasés et que l'articulation porte mal. Mr Victor Gille prêtait son concours à cette soirée. On ne saurait reprocher à ce pianiste l'excès de simplicité mais on ne peut d'autre part ne pas être séduit par une technique très personnelle et pleine d'invention.

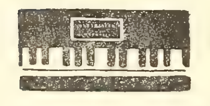


Innombrables et vaillants les pianistes attirent chaque soir une foule délirante plus soucieuse que jamais de voir les grands prêtres du clavier consulter les dieux et interroger l'avenir en éveillant les vibrations de la grande harpe qui dort couchée dans son sarcophage d'ébène sur le trépied sacré de la Pythie. Nul mieux que le grand **Saüer** ne sait la faire parler, et nul n'explique plus clairement ses oracles. Jamais ses interprétations ne sont en deçà des textes, jamais non plus elles ne vont au delà, c'est pourquoi il atteint la perfection. On a trop insisté sur la science pianistique de ce grand artiste pour qu'il soit utile d'y revenir, mais on ne dira jamais assez jusqu'où va chez lui le souci de l'exactitude et comment son jeu change de couleur en passant de Bach à Beethoven et de Schumann à Chopin. C'est l'âme même de ces compositeurs de génie qui revit, ranimée par le miracle de ses doigts.





Marcel Ciampi dans un programme varié et attrayant fait valoir une technique souple et riche plus brillante qu'imprévue. En une séance précédente il avait fait preuve de discipline et de goût en jouant avec Jules Boucherit, André Hekking et F. Denayer des œuvres de Schumann, Rachmaninow, Saint-Saëns et Fauré.

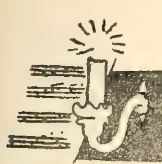


Ossip Gabrilowitsch remporte un grand succès notamment après avoir donné une belle interprétation de la sonate en si ♭ min. de Chopin. Peut-être Beethoven et Schumann exigent-ils un style moins heurté et moins fantaisiste et la façon dont le célèbre pianiste traduit la *pathétique* est pour certains un peu surprenante — **Roger de Francmesnil** exclut la fantaisie, il tente au contraire dans son programme consacré à Chopin de réaliser la



pensée du maître en certaines de ses œuvres et ne craint point d'affronter coup sur coup les quatre ballades et la sonate op. 35. déjà nommée, c'est là un beau courage qui comble d'aise et d'admiration un nombreux public.

Melle **Marguerite Laeuffer** est probablement l'une des plus douées parmi les jeunes pianistes ; avec une aisance et une simplicité étrangères au moindre effort apparent, elle traduit à la perfection entre autres les douze études s op. 25 de Chopin montrant sous toutes ses formes son talent où s'unissent le charme le plus grand et la puissance la moins commune. Mlle **Lucie Caffaret** ne lui cède en rien à aucun point de vue : la virtuosité, le goût, l'intelligence musicale ici comme là sont tout à fait attrayantes.





Il faut féliciter Melle Caffaret d'avoir élu la *sonate* en la ♭ de Weber non seulement parce qu'elle y a trouvé l'occasion d'un grand succès mais parce que ces sonates trop abandonnées sont pleines de musique et de musique riche, ardente, mouvementée, qui manque parfois de goût et de mesure, mais de passagère façon, et n'ignore en tout cas jamais la variété ni l'inspiration. Ne faut-il pas aussi dire que cette remarquable pianiste, plus que quiconque, écoute ce qu'elle joue, et que le geste est bien joli de la tête blonde qui se penche légèrement de côté pour juger du son obtenu. Au souci qui se marque ainsi gracieusement, sont dues sans doute ces qualités de ponctuation et d'accentuation musicales qui expliquent et voient les textes.

Maurice Dumesnil a donné salle Gaveau une séance composée d'œuvres classiques et des *Heures dolentes* de Gabriel Dupont. On sait que le célèbre pianiste depuis longtemps déjà a pénétré les secrets de cette musique et que nul mieux que lui ne saurait la faire comprendre. Mais ces quatorze pièces ne gagnent évidemment pas à être jouées les unes à la suite des autres et leur audition intégrale est plus instructive qu'attrayante. Il faut d'autant plus féliciter M. Dumesnil d'avoir fait passer le souci du respect qu'on doit aux œuvres chères au delà de la tendance inférieure qui pousse la plupart des virtuoses à chercher un succès facile.

La deuxième séance **Loyonnet** eut le même succès que la première. Tout chez cet artiste concourt à la parfaite expression musicale. Ce fut un magnifique interprète de Haendel, Beethoven et Chopin et dut pour apaiser un public enthousiaste mais exigeant jouer après avoir exécuté son programme une des *légendes* de Liszt ! Melle **Lewinsohn**, très fêtée elle aussi, a un talent qui s'oriente plutôt vers la sensibilité que vers la précision ; elle parut mêler quelques giboulées à la pluie discrète qui tombe doucement sur les *jardins* de Claude Debussy mais joua avec beaucoup d'âme tel *prélude* de Chopin et garda à telles *polonaises* cette teinte mélancolique dont leur éclat est parfois empreint.

V. Buesst dans des œuvres très connues montre qu'il lui est plus facile d'interpréter les mouvements lents que ceux dans lesquels ses doigts s'inquiètent. Melle **Meyer** prouve qu'elle sait composer un programme, le jouer d'attrayante façon, et attirer un public nombreux. Melle **Cocq** donne deux récitals consacrés à la musique classique et moderne et obtient un grand succès.





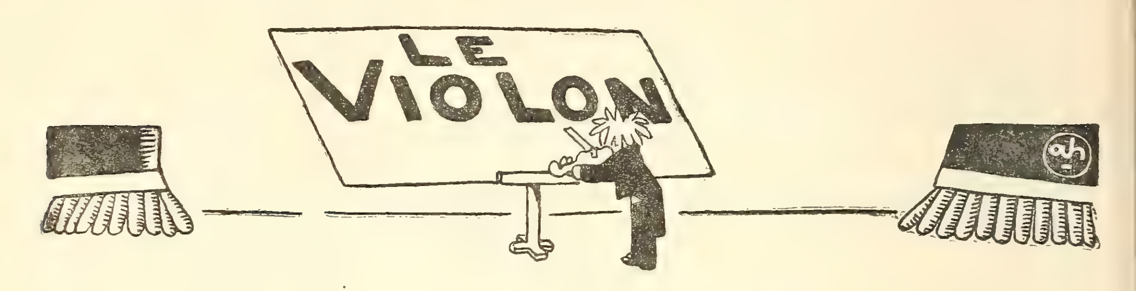
Melle **Carmencita Perez** dont le nom est plus espagnol que le jeu, raide devant son piano semble une poupée mécanique mais une poupée qui possède une virtuosité impressionnante. Albeniz, de Falla, et Turina sont fêtés comme leur jeune interprète.

Aussi bien l'Espagne est-elle noblement représentée cette quinzaine, puisqu'à la Salle

Erard, **Montoriol Tarrès** nous révèle à proprement parler les *Goyescas* de Granados bien que nombre de pianistes les jouent assez fréquemment. Il analyse les diverses phases de ce roman, et les situe en des décors précisés, il montre ce majo et cette maja tour à tour mêlés à la foule grouillante ou isolés dans leur tristesse et nous laisse sous l'impression de ce jardin solitaire où " agonisent lentement les échos de la nuit, de la fontaine et d'une merveilleuse chanson. "

Le reste du programme fut enlevé avec un brio si étourdissant que la salle enthousiasmée fit au brillant pianiste catalan une interminable ovation ; après les Six *Etudes* de Liszt d'après Paganini, notamment, ce fut du délire. Jamais la prestigieuse technique du remarquable virtuose n'avait été plus éblouissante.

Batalla qui possède plus que jamais une virtuosité incomparable domine de loin les difficultés qu'on rencontre dans certaines pages de Saint-Saëns, Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Brahms, Fauré ou Liszt. Enfin, **Motte-Lacroix** pianiste émérite que sa technique d'une qualité très supérieure place au premier rang des grands virtuoses, manifeste une conscience et une sincérité musicales au delà de tout éloge ; il se donne à l'interprétation de Bach, de Liszt, de Fauré et de Chopin avec une ardeur et une conviction élevées et rares et à l'admiration qu'on éprouve en l'entendant se mêle une respectueuse émotion.



Le jeune **André de Prang** nous est arrivé de Russie précédé d'une réputation glorieuse. Les plus grands maîtres lui avaient accordé leur suffrage le plus flatteur et le désignaient comme l'un des futurs rois de l'archet. Le récital merveilleux que cet étonnant enfant prodige nous a donné salle Gaveau n'a pas déçu l'espoir qu'avait fait naître sa renommée. L'éclat de sa virtuosité, la perfection de sa technique, le charme de sa sonorité, la souplesse de son archet ont fait l'admiration des connaisseurs et lui ont valu un formidable succès. Son programme qui réunissait les noms de Mendelssohn, Beethoven, Bach, Paganini, Popper, Elgar et Kreisler a été interprété d'un bout à l'autre avec une autorité musicale et une maturité dans l'expression et le style absolument stupéfiantes. L'avenir qui s'ouvre devant un artiste aussi exceptionnellement doué dépassera sans doute ses plus ambitieux espoirs.



Mlle **Simone Filon** est plus qu'une virtuose remarquable, c'est une véritable artiste, elle a joué dans une suave sonorité l'*aria* de Bach et avec la plus saine dextérité la *havanaise* de Saint-Saëns. La *sonate* de Grieg — que l'on réentend comme par enchantement — a été exécutée avec une grande correction et cependant une certaine indépendance qui ne nuit pas dans le premier morceau. Mlle Madeleine Filon comme pianiste et Mme Pierre Weber en tant que cantatrice obtinrent, elles aussi, un grand et légitime succès.

José Iturbi et **Gaston Poulet,** le violoniste bien connu des habitués des concerts Monteux, ont donné un concert très attrayant tant au point de vue de la composition du programme que de son exécution. La *sonate* de Franck, la *sonate à Kreutzer* et même le

Concerto de Chausson pour piano, violon et quatuor à cordes sont certes des œuvres que l'on entend fréquemment mais ce n'est pas sans raison d'être. Ces deux artistes y ont trouvé l'occasion de mettre en valeur leurs qualités très rares de charme, de délicatesse, de distinction et de haute tenue musicale.



Edouard Nadaud a organisé un festival de violon. Tout en conduisant l'orchestre il a fait entendre quelques-uns de ses élèves dans des *concertos* de Mendelssohn, de Beethoven, Lalo et dans la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch. René Hemery, Mlle Lorsain, Mme LineTalluel, et Vittorio Emmanuele ont fait preuve d'un talent égal et de personnalités diverses très intéressantes.

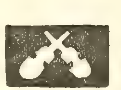


Concerts Chaigneau. — Une grippe malencontreuse empêche Mlle Berta Goldenson de participer à ce concert, M. Sistermans, en remplacement voulut bien accepter de chanter quelques *lieder* de Schubert ; il les dit d'une voix ample, sincèrement émue et sensible. M. Ossip Gabrilowitch joue impeccablement d'une prétention jolie et subtile la *Sonate* en la mineur de Schubert dont la pensée musicale n'est pas très profonde, mais qui fit tant briller le virtuose — en remplacement des *duos* de Schumann il interpréta une *gavotte* de Gluck Brahms et une *rhapsodie* de Brahms ; il enthousiasma son auditoire. — Le succès de cette séance fut pour le *Concerto* en ré mineur de Bach, pour trois pianos et orchestre si plein de gravité et d'émotion, où les trois exécutants, Mme Thérèse Chaigneau, M. Gabrilowitch et M. Walter Morse Rummel ainsi que M. Vieux à l'orchestre recueillirent de nombreux bravos.

Gérard Hekking possède toutes les qualités des grands artistes : la virtuosité, le style, la qualité et l'ampleur de la sonorité, on chercherait en vain ce qui lui manque. Il a donné dernièrement un récital où il obtint le plus grand succès.

Georges Pitsch, un jeune belge de très grand mérite, violoncelliste, lui aussi, dans les *sonates* de Porpora, de Boccherini et dans le 1er concerto de Saint-Saëns montra que ces œuvres différentes sont propres à faire ressortir les diverses faces de son beau talent. Mme Durand-Texte qui chantait à ce concert dit avec autorité trois mélodies de Fauré et trois mélodies de R. Hahn.

Mme **Marthe Girod** et **Henri Choinet** exécutent correctement un programme un peu monotone consacré uniquement à Beethoven. On pourra mieux juger ces artistes dans leur prochain concert dont le programme est plus varié.



NANCY. — Comment y a-t-il pu vraiment y avoir une question du théâtre et du Conservatoire à Nancy ? A-t-on pu mettre un seul instant en comparaison la valeur artistique de ces deux maisons ? C'est en sortant du 10e concert que je me pose ces questions : Mlle Demougeot, une fois encore, vient d'être ovationnée comme il est impossible de l'imaginer. M. Ropartz, en regagnant son pupitre, eut sa large part d'enthousiasme. M. Fernand Pollain, en nous faisant connaître un lamento écrit spécialement pour lui par son ami Gaubert, retrouva son succès habituel. Disons encore que le prochain et dernier concert terminera splendidement la saison, avec l'audition entière du 3e acte de Parsifal, le rôle de Gurnemanz étant tenu par Delmas.

En vérité, comment a-t-on pu penser un seul instant à compromettre ces concerts pour le seul avantage du théâtre, qui ne peut donner, une seule fois dans toute la saison, une manifestation comparable à un seul de ces concerts ?

Un vœu du conseil municipal — disons de suite qu'il ne se réalisera jamais — voulant sauver le théâtre qui se meurt à Nancy, demanda le changement de jour et d'heure des concerts. On projetait de les donner en semaine, le soir. C'était la mort de l'institution : quiconque connaît quelque peu les Nancéiens, leur amour de la routine, de leurs habitudes, comprendra facilement que c'en était fait de la belle école musicale de Nancy. Et tout cela pourquoi ? Tout d'abord pour laisser ces jours-là l'orchestre à la disposition du théâtre, et ensuite, très probablement, dans l'espoir que le public du Conservatoire, avec un ensemble parfait, n'ayant plus son concert du dimanche irait chercher des compensations au théâtre. Cela n'a même pas besoin d'être discuté.

S'il faut rechercher la cause de la crise du théâtre à Nancy, on la trouvera ailleurs. Donnez-nous une bonne troupe, une interprétation digne d'une telle ville, et je suis certain que le public ne sera pas long à retrouver le chemin du théâtre.

Je ne suis pas un bien vieux nancéien. J'ai cependant le souvenir de quelques belles soirées, qui ont fait date dans mon esprit, tout comme tel ou tel concert du Conservatoire : je cite, au hasard, une représentation du *Fortunio* de Messager, avec Breton-Caubet, en forme parfaite, et l'exquise Mlle Pérérol. C'était au temps de la direction Miral. Est-il si difficile de retrouver de pareilles soirées ?

Non loin de nous, et sans vouloir vanter une direction qui a certes contribué à cette crise théâtrale, rappelons que M. Chabance a monté à Nancy, et sur le plateau incommode de la salle Poirel, la *Damnation de Faust*, la création du *Pays*, et enfin les *Maîtres-Chanteurs*, avec Delmas dans le rôle de Hans Sachs. Peut-on mettre en balance la *Sorcière* et *Panurge* qui furent les grandes nouveautés de la saison actuelle ?

Il y a autre chose. C'est même plus qu'un vœu, malheureusement, c'est une réalité. Nancy n'aura plus de troupe comique l'an prochain. La troupe lyrique y gagnera-t-elle vraiment ? Et la direction théâtrale aura-t-elle la tâche facilitée de cette manière ? C'est improbable : la question serait trop longue à discuter ici. Je me bornerai à rappeler le fait suivant, qui prouve que la comédie a connu de beaux jours à Nancy.

C'était il y a trente ans, M. Albert Carré, aujourd'hui administrateur de la Comédie Française, était directeur du théâtre de Nancy. Ce fut lui qui fonda ces concerts qui donnent aujourd'hui tant de renom à notre ville, et qui à leur début, firent partie de l'administration théâtrale. Tout d'abord, ils périclitaient. Sait-on ce qui les sauva, en quelque sorte ? La troupe de comédie, car M. Albert Carré put opposer aux maigres recettes des dimanches de concert, les splendides matinées des autres dimanches, où l'on donnait de la comédie, il fit valoir aussi que *les représentations de comédie étaient celles qui lui occasionnaient le moins de*

frais, et put ainsi obtenir de la municipalité une subvention amplement justifiée, qui, sans toutefois lui faire regagner tout ce qu'il perdait ainsi volontairement pour le seul amour de la musique, lui permit cependant de mener à bonne fin son œuvre des concerts.

Maintenant, je dois ajouter que M. Carré n'hésitait pas à recourir au talent du grand Coquelin.....

Revenons au Conservatoire. Sa sérénité n'est en rien troublée par le léger orage qui vient de passer sur lui. Longtemps encore, espérons-le, son directeur continuera son excellente besogne, pour le plus grand bien de l'Art musical, et aussi de la ville de Nancy. Et pour me placer à un point de vue un peu plus particulier, nombreux sont ceux qui, comme moi, appartenant à la jeunesse universitaire, ont tout appris de la musique dans ces concerts du Conservatoire. Nombreux sont ceux qui ont senti là pour la première fois leur âme profondément troublée par le souffle de Beethoven, de Schumann et de Franck. Ils ne sont pas la majorité, mais cependant ce sont eux qui, bientôt dispersés aux quatre coins de la France, feront connaître la valeur artistique de leur ville d'étude. Et vraiment, n'est-ce pas la musique — actuellement, du moins — qui intervient pour la plus grande part dans les manifestations d'art de Nancy ?

A. L.

NANTES. — *Grand-Théâtre.* — Madame Marie Delna et M. Albers ont donné une magnifique représentation de l'*Attaque du Moulin.* Madame Delna a été longuement acclamée après les " imprécations à la guerre " qu'elle rend avec une admirable puissance vocale et tragique. Triomphe pour M. Albers, le meilleur Merlier qui existe à l'heure actuelle. Madame Delna a chanté aussi *Carmen* avec succès. Mme Lucy Vuillemin a interprété Mimi de la *Vie de Bohème* d'une façon charmante. C'est une chanteuse de goût et une délicieuse comédienne.

Association Nantaise des Grands Concerts. — Le programme du dernier Concert comprenait d'abord la *Symphonie Italienne* de Mendelssohn. Cette musique d'une élégance fade, d'une inspiration banale et froide, qui ravissait d'aise les dilettanti du temps de Louis-Philippe et du second Empire, cause aujourd'hui un ennui profond. La majeure partie de la salle éprouva cette impression d'une façon très nette. Venaient ensuite le Prélude de *Tristan* et la *Mort d'Isolde* interprétée avec une belle ampleur par Mlle Demougeot; enfin le Prélude de *Parsifal* et le second tableau du deuxième acte remarquablement chanté par M. Van Dyck, un Parsifal inégalé et Mlle Demougeot. Le chœur des Filles-Fleurs, confié à des amateurs, a bien marché. L'Orchestre de l'*Association Nantaise* exécuta ces divers ouvrages avec beaucoup d'ensemble. Certes, tout ne fut pas parfait, mais les musiciens eurent, notamment dans *Parsifal* et dans *Tristan* des effets de finesse et de douceur dont on ne saurait trop les féliciter. Il est à regretter, néanmoins, que, dans le Prélude de *Parsifal*, la mélodie de la *Cène* ait été attaquée beaucoup trop fort alors qu'elle doit s'élever dans un mystérieux *piano* et qu'à la fin de ce même fragment le retour du thème de la *Lance*, orné, cette fois, d'une appogiature chère à Wagner, n'ait pas été mis en valeur. Quoi qu'il en soit, l'orchestre est très en progrès. Son chef, auquel une palme fut offerte, ne saurait donc être oublié dans le bilan de cette belle soirée. Depuis quatre ans, d'ailleurs, le public nantais a su justement l'apprécier.

Etienne Destranges.



Nous voici à mi-mars ! Le *Lyrique flamand* d'Anvers donnera mardi la première de *Parsifal*, à qui l'on prépare à la *Monnaie* de mémorables funérailles. La 35e et dernière représentation du chef-d'œuvre y est annoncée pour le 16 avril. Elle précédera immédiatement le *Festival Wagner* qui clôture la saison. Celle-ci s'achèvera donc, une fois encore, sans que l'on ait créé à Bruxelles un seul acte lyrique belge, et elle marquera du même coup la faillite, dit-on, de l'initiative officielle en faveur du Théâtre dramatique. Du moins l'expérience des deux années sera terminée. Tout cela nous sert d'enseignement : le comité pour la défense de l'art lyrique national a fait crédit, pour un exercice, aux bons vouloirs avertis ; ce fut, on le constate aujourd'hui, bien à tort. Plus rien ne nous retiendra désormais de poser les conclusions de notre enquête et d'établir, en publiant ce document, le plan de l'action qu'il sollicite.

Deux auditions, cette quinzaine, ont retenu l'attention. Le concert annuel du violoniste de L. L. M. M. le Roi et la Reine, M. Edouard Deru, à la Grande Harmonie ; le récital, salle Giroux, de Mme Marie-Anne Weber. Le programme du premier était exclusivement consacré à la musique italienne des 17e et 18e siècles. Le concert-sonate en mi mineur de Veracini, la sonate de Tartini, en ré majeur, le concerto pour trois violons de Vivaldi, un *andante* de P. Martini, un *tempo di minuetto* de Pugnani, la *Chaconne* de Vitali (ces trois dernières pièces dans l'arrangement de Fritz Kreisler) permirent à M. Deru de faire apprécier une fois de plus la distinction, la finesse, la sûreté de son jeu, ses qualités de style. Mieux, dans l'*Andante Cantabile* de la Sonate de Tartini et surtout dans la *Chaconne* de Vitali, pages dont la phrase large et chantante convient à son tempérament, le virtuose nous donna l'impression d'une véritable maîtrise, que jusqu'ici, nous n'avions point soupçonnée. Il fut parfaitement secondé, dans le concerto pour trois violons de Vivaldi par Melles K. Buckley et G. Schellinx. La cantatrice Mme Wybauw-Detilleux prêtait son concours à la séance. Elle interpréta une *cantata* de Rossi, une autre *cantata* et un *Aria di Erminia*, pour chant, violon et piano de *Caldara* et de *Pasquini*, enfin, une *ariette* de Spontini, et *L'Abandon* de Blangini, piécettes d'une fadesse sentimentale qui déparaient ce bel ensemble.

Des mélodies italiennes, du 17e siècle, figurent aussi au programme de Mme M. A. Weber, à côté de lieder allemands, et d'œuvres françaises. Une voix naturelle, ample, étendue, de l'éclat, de la solidité, de la jeunesse. Une expression charmante et profonde dans la mélodie de Bordes : *Promenade sentimentale*. De l'élan, du lyrisme dans le Schubert, de la force dramatique dans le Schumann. M. Defauw, qui prêtait son concours à la sympathique artiste, a joué avec fougue une *Chaconne* de Vitali ; avec un sentiment juste, la *sonate* de Lekeu. Au piano : Mme Defauw et Melle Daisy Weber.

Mentionnons la séance de musique ancienne organisée par le quatuor vocal Henry Carpay, avec le concours de Mme Mahy-Dardenne, cantatrice, de M. Van Neste, viole de gambe, et de M. J. Janssens, claveciniste. On y entendit des compositions de Roland de Lattre, Costeley, Schutz, Rameau, Grétry, Pergolèse, des pages instrumentales de Bach, Haendel, Forqueray, Marais, Scarlatti, etc... A la même salle Sainte-Elisabeth, la matinée musicale au profit de l'œuvre de la *Protection de l'Enfance Noire* sous le haut patronage du Roi et la Reine. Mme Henry Le Bœuf, cantatrice, Noblet, violoncelliste, M. Van der Borght, baryton, accompagnés par Charles Hénusse, assurèrent le plus vif succès à la réunion.

NOUVELLES.

— Bruxelles va posséder enfin sa salle des fêtes. Le collège échevinal vient d'en décider. L'édifice sera construit derrière la propriété *Errera*, le long d'une voie nouvelle qui relie la Montagne de la Cour à la rue du Parchemin.

— Un article de M. Clément Charlier, dans la *Gazette de Liège*, nous apprend que la maison natale de César Franck, ne fut pas démolie ainsi qu'on le croyait. Elle porte aujourd'hui le n° 13 de la rue St Pierre, près de l'église Ste Croix, à Liège. La Ligue wallonne vient d'y faire apposer une plaque commémorative.

— Le compositeur Jean Van den Eeden, auteur de *Rhèna*, travaille à un nouveau drame lyrique : *l'Œuvre*, en collaboration avec M. M. Carré. Souhaitons à cette partition le succès de son aînée, et moins longue attente avant d'être présentée au public.

CHARLEROI.

Le premier concert de l'Académie de Musique, sous la direction du sympathique compositeur Adolphe Biarent, et avec le concours de M. F. Quinet, jeune violoncelliste doué, que nous verrons sans doute prochainement membre d'un quatuor, et du baryton M. Pieltain, rapprochait des auteurs wallons. Grétry, (Danses villageoises), Daneau, (Fantaisie sur des airs tournaisiens), Lekeu (Fantaisie sur des airs angevins), Mathieu (le Barde), A. Dupuis (Eglogue), Vreuls (Poème pour cello et orchestre), Delune (Variation et fugue), Biarent (Sonnets pour cello et orchestre), Franck (Interlude de Rédemption). Succès pour les œuvres et pour leurs interprètes.

TOURNAI.

Nous avons signalé naguère les efforts que poursuit dans notre ville M. Nicolas Daneau, directeur de l'Ecole de Musique (désormais élevée au rang et au titre de Conservatoire). Ils ont donné lieu, cette année, à une série de concerts très remarquables, consacrés aux classiques et aux modernes. L'audition du 30 mars comporte un festival Vincent d'Indy, sous la direction du maître.

LA HAYE.

Le conseil municipal de la Résidence a nommé directeur de l'Opéra français M. Léopold Roosen, baryton, belge de naissance.





UNE MISE AU POINT. — La lettre de Berlin publiée dans notre Numéro du 1er Novembre par le Docteur Richard-H. Stein, a produit dans une certaine partie de la presse allemande, une émotion à laquelle nous étions très loin de nous attendre, et dont plusieurs de nos amis nous ont fait parvenir l'écho. Est-il besoin de déclarer ici, que l'humour de Stein n'eut jamais l'intention de blesser personne, et que S. I. M. saisit avec plaisir l'occasion d'assurer tous ses Collègues d'outre-Rhin, de ses sentiments aussi pacifiques que bienveillants. Le prochain Congrès organisé par la Société Internationale de Musique à Paris, et auquel notre Revue s'est efforcée de prêter tout son concours le plus dévoué, permettra à la musicologie française d'aplanir ce petit incident international.

La Rédaction.

LETTRE DE MUNICH

Le drame musical de M. Franz Schreker, le *Son lointain*, qui vient d'avoir sa *première* à Munich, a déchaîné à nouveau une véritable petite guerre des Anciens et des Modernes. C'est à peine croyable à quel point l'histoire se répète. L'œuvre a remporté un franc succès auprès du public ; mais la critique munichoise s'est rangée comme un seul homme du côté traditionnel de ceux qui préférèrent Keiser à Haendel, Gassmann à Mozart, Piccini à Gluck, Meyerbeer à Wagner, ou qui estimèrent, à son apparition, le *Barbier de Séville* trop audacieux ; et si nous avions encore des chanteurs de cour italiens il y a fort à parier qu'ils auraient saboté le *Fernen Klang* comme un vulgaire *Don Juan* ; Joseph II revenu aurait pu s'exclamer une fois encore : " Que de notes ! " Et M. Schreker pourrait lui répondre de même qu'au taux de ce qu'il désire réaliser, il n'y en a pas une de trop. Dans quelques années les pions auront découvert dans cette partition leur " pain de professeurs " ; il faut leur laisser le temps de l'adaptation.

Retenons pour le moment que si la critique professionnelle a fait des progrès indéniables depuis une cinquantaine d'années, au point de vue des connaissances techniques, elle n'a pas avancé d'une semelle (je parle des quatre ou cinq journaux de Munich qui ont *abîmé* M. Schreker et complètement dérouté la foule) quant à la compréhension de procédés renouvelés et d'une action vraie, empruntée à la vie contemporaine. Que reproche-t-elle au *Son lointain* ? l'abscnce de mélodies, la complication de l'orchestre, les difficultés " insurmontables " de ce qu'on évite d'appeler du chant ! Ne vous semble-t-il pas entendre le mot de Hanslick sur les Maîtres-Chanteurs : " die Partitur ist ein knocherloser Mollusk ", ou les acteurs de Dresde s'étonner que Schnorr eût encore de la voix après avoir chanté Tristan ? Mais c'est le privilège de Beckmesser de ne pas sentir son ridicule. Cette fois pourtant ces Messieurs de la Critique se sont haussés d'un rang : ils s'érigent en gardiens de la morale. Nous ne savions pas que les représentations théâtrales fussent régies jusqu'ici par le Traité de l'Education des filles de Fénelon ; il faut nous en laisser convaincre : Songez donc : le second acte de M. Schreker se passe tout entier dans une maison de nuit, et ces dames sont toutes au salon ! Par ailleurs que Madame Sylva, de l'Opéra-Comique, vienne montrer aux Munichois une Carmen comme ils n'en avaient peut-être jamais vue, fût-ce en pleine saison de Salvator, la même Critique s'extasie sur " la sensualité de son jeu " et lui décerne sans arrière-pensée les éloges qu'elle mérite si bien. Il nous avait toujours semblé

cependant que les manières de la gitane et que le second acte de Carmen...; mais n'insistons pas, on est conséquent avec soi-même ou on ne l'est pas : *Carmen* a trente ans de succès derrière elle, sela suffit.

M. Franz Schreker écrit lui-même ses livrets : l'action du *Fernen Klang* est poignante comme la vie et marche avec la même rapidité, sans ménagements. Peut-être, dans notre vieux monde chrétien, les héros eussent-ils mis quelque retenue sentimentale à certaines de leurs décisions ; la vie moderne, — dont l'individualisme forme l'étrange étape entre l'ancienne charité et le socialisme de demain, — ne connaît plus ces délicatesses surannées. L'auteur ne recule pas devant la brutalité ; mais son réalisme demeure désolant de vérité, et dans le détail son texte abonde en trouvailles poétiques, ce qui est non moins vrai, — je n'en voudrais pour preuve qu'un roman montmartrois récent de M. Francis Carco, qui déborde d'idéalité dans un milieu où l'on a tort, après tout, de s'étonner qu'elle subsiste. C'est le cas pour le *Fernen Klang*. Voici l'histoire en deux mots, l'histoire d'une fille trois fois mise en jeu et trois fois roulée par le sort ; cela se compose comme un triptyque.

Ier acte : Fritz quitte sa petite amie Grete. Un " son lointain " l'attire et l'inspire ; quand il aura réalisé le mirage en une œuvre qui lui donnera la fortune et la gloire, il reviendra. Elle se résigne, sagement. Mais son père, un ivrogne de petit fonctionnaire retraité, n'a rien trouvé de mieux, pour couvrir ses dettes que de jouer sa fille en une partie de quilles avec l'aubergiste, et l'a perdue : intermède grotesque de la demande en mariage. Grete épouvantée, espère rejoindre son Fritz et se sauve. Au bois, au bord du lac où seule la féerie d'une nuit de Juin l'empêche de se jeter, elle est rejointe par une vieille entremetteuse qui lui promet des gains tels qu'elle pourra venir en aide à sa pauvre mère...

II : Dix ans plus tard, dans l'épanouissement de sa beauté, Grete est adulée et fêtée comme une reine dans la *casa di maschere*, au golfe de Venise. On se la dispute : elle se promet, cette fois elle-même, à celui qui racontera l'aventure qui lui plaira le mieux ; elle va faire son choix entre le comte amoureux et le chevalier rigolard, lorsque Fritz survient : le " son lointain " le poursuit, il vient de l'entendre, il pressent un bonheur tout proche, il reconnaît Grete, lui raconte ses dix ans écoulés. C'est à lui qu'elle se donne ; mais lorsqu'il comprend l'existence qu'elle mène, il la méprise et se sauve éperdu d'être revenu trop tard ; avec un éclat de rire strident, d'ironie et de désespoir, Grete se jette dans les bras du comte qui l'enlève.

III : Cinq ans plus tard encore. Sur la terrasse d'un café d'artistes, un agent de police escorte une femme de peu qui s'est trouvée mal au théâtre d'à côté, où l'on joue, enfin, la pièce de Fritz : le succès qui s'annonçait aux deux premiers actes, tombe au troisième ; c'est justement cette fin malheureuse qui a touché la créature déchue ; elle comprend qu'elle a encore un rôle à jouer. Fritz, prévenu de son côté, veut voir cette femme qui sans doute l'a compris. Le " son lointain " plus que jamais l'obsède ; il bourdonne là tout près, c'est comme l'atmosphère sonore de sa chambre même où malade, fiévreux, il connaît presque l'impatience de Tristan. Au signalement que lui en fait son ami, il devine la fille qu'il a insultée : Grete arrive, ils sont enfin l'un à l'autre ; Fritz connaît le bonheur, il va pouvoir modifier son œuvre et lui donner le dénouement qui en fera le chef-d'œuvre entrevu, mais épuisé il meurt dans les bras de son amie, abandonnée une fois de plus.

Ce que l'on reproche à M. Schreker musicien, ce sont les énormes difficultés de sa partition ; on lui fait un grief de ce qu'il ait fallu une bonne centaine de répétitions pour mettre la représentation au point. Il n'y a cependant rien là que de bien naturel. Voyez-vous Flaubert écrivant dans le style de *Télémaque* ? Et un de nos élèves d'Académie ne se mordrait-il pas les doigts plutôt que de dessiner les lions paternes ou tragi-comiques de Delacroix ? Si l'orchestre de Prague en 1787 a pu exécuter l'ouverture de *Don Juan* à première vue, l'orchestre de Berlin s'échinait sur *Tristan et Yseult* en 1876 et Wagner, pour ranimer les courages, s'accusait d'avoir " certainement mal composé et maladroitement instrumenté ". La trouvons-nous assez limpide, Dieu me pardonne, assez enfantine (je veux dire : enfance de l'art), cette partition de *Tristan*, aujourd'hui !

Eh bien ! ce grand nombre de répétitions pour monter une œuvre, représente à coup sûr le plus réel progrès qui se soit accompli de nos jours dans l'exécution de la musique. Un théâtre, un orchestre, les chanteurs sont là pour réaliser les intentions de l'auteur avant tout; je sais que les chefs-d'orchestre sont rares qui ne croient pas au-dessous de leur dignité de s'en enquérir ; c'est le grand mérite d'un Bruno Walter de mettre son point d'honneur dans cette soumission aux exigences musicales et scéniques du compositeur. Aussi est-il à peu près seul à obtenir de cet immense appareil vocal et orchestral, en même temps les nuances de détail, l'indépendance des groupes d'instruments et la grande allure de l'ensemble : si bien qu'à la seconde reprise déjà " on ne semblait presque plus assister à des tours de force ". M. Schreker a beau employer toutes les ressources de l'orchestre moderne le plus développé, il ne tend à rien moins que surpasser Richard Strauss : ses effets sont minutieusement fouillés, contenus, discrets ; ses éclats les plus emportés n'outrepassent pas, je crois, les délicatesses de M. Debussy, et se noient dans les sons bouchés ; ce n'est pas qu'il manque de force, de passion ou de lyrisme, mais ses thèmes et ses mélodies s'étoffent d'harmonies et de timbres d'une subtilité que l'on n'avait pas encore atteinte ; sa trame sonore s'enrichit de tons divisés, de dissonnances, poussés à l'extrême de ce que nous avons jusqu'ici entendu. Quel que soit le décousu apparent de l'écriture, dont on a voulu s'effrayer, cela demeure dans le raffiné, amplement musical ; une pleine maîtrise associe là l'impressionnisme fidèle à la traduction immédiate des situations, et la grande ligne symphonique telle qu'elle peut s'adapter au théâtre, avec ses motifs conducteurs et ses rappels entiers. Le second acte, d'un bout à l'autre, qui superpose, sans rien perdre de la discrétion générale, un orchestre de mandolinistes et une bande de tsiganes sur la scène, le branle-bas simultané des chœurs et des danses, les récits de solistes et le travail thématique à l'orchestre, est d'un musicien auquel on n'apprend pas son métier. Le tableau de la nuit de la Saint-Jean dans la forêt crée un enchantement, dont Grete se souvient en une sorte d'extase au second acte. Pour ne donner qu'un exemple de la manière de M. Schreker, le *son lointain* se garde bien de prendre la forme précise et romantique d'un motif ou d'une idée fixe ; ce n'est *en vérité* qu'un bourdonnement où grésillent les harpes et soupire la célesta, mais il s'enfle et se développe jusqu'à la polyphonie dramatique, à chaque fois que Fritz se rapproche davantage du but, et je ne m'étonnerais pas de le retrouver à la base de la scène de la forêt. — Pour ce qui est du maniement des voix, M. Schreker attend de ses acteurs qu'ils soient musiciens ; c'est une exigence légitime. Son récitatif, qui utilise par-ci par-là, discrètement toujours, le simple parler, connaît tous les degrés et toutes les nuances de l'expression ; son chant a des passages de toute beauté, d'une rare puissance, remarquablement mis en valeur par la superbe cantatrice qu'est Mlle Perard-Petzl, et par l'excellent tragédien que se montre M. Erb. A leurs côtés il faut citer l'entremetteuse hoffmannesque de Mme Mottl-Fassbender, le comte suprêmement élégant de M. Fœnss, les rôles secondaires de MM. Gillmann, Lohfing, qui ont contribué avec art et conscience à la réussite de l'œuvre.

En réponse aux acclamations spontanées des premières représentations l'intendant des théâtres de Munich s'est assuré la primeur du nouvel opéra, le troisième de M. Schreker, malgré l'insuccès de son second à Vienne et à Francfort. Le baron de Frankenstein sera-t-il le Louis II de cette carrière qui s'ouvre ? On peut le souhaiter et l'espérer, tant qu'il aura à sa disposition un Bruno Walter pour faire donner aux artistes de la scène et de l'orchestre un aussi magnifique effort, et aussi soutenu, que celui du *Son lointain*.

MARCEL MONTANDON.

LES DÉCORS DE PARSIFAL A BERLIN

En assistant aux premières de Parsifal à l'opéra royal de Berlin, et au théâtre de Charlottenbourg, je me souvins du mot de Lessing : " *En face de l'œuvre d'art comportez-vous toujours comme en présence d'une reine, et attendez modestement que l'on vous adresse la parole.* " Et

j'avoue que j'attendis parfois longtemps avant que le chef-d'œuvre ne me dit quoique ce soit.

Ces moments d'attente, je les ai mis à profit pour considérer (comme on m'avait donné la mission) l'habillement de la reine. Et à la vérité, j'ai remarqué depuis, que presque tous les compte-rendus de Parsifal s'en sont tenus comme moi à parler des habits, sans insister sur le chef-d'œuvre. Je crains qu'il n'y ait à cela une profonde raison, et que la reine en question, si elle se montrait en costume tailleur passerait inaperçue. Mais c'est toujours une reine, malgré tout. N'est-ce pas.

La grosse difficulté de toute mise en scène de Parsifal, c'est le panneau mobile du premier et du second acte. L'opéra de Charlottenbourg y a complètement renoncé. L'opéra royal ne pouvait, à cause de l'exiguité de sa scène, le présenter qu'au premier acte. Encore aperçoit-on l'artifice. Si, au lieu de déplacer toute la perspective boisée du premier acte, on ne peut que faire mouvoir les coulisses, mieux vaut encore se contenter du vieux procédé des toiles qui se déroulent. On ne saurait aucunement, comme le veut Wagner, faire remonter la forêt, et en même temps déplacer la scène, moitié latéralement, moitié verticalement. Ce ne serait possible qu'avec le cinéma. Or, l'opéra royal a fait l'expérience du cinéma pour l'entrée des dieux dans le Walhall (Rheingold) et a renoncé à s'en servir.

Au *Royal*, les Chevaliers ont des pourpoints d'une rose terne et des manteaux gris-jaunes, pourvus de capuchons. On insiste ainsi sur le côté monastique. A Charlottenbourg ils sont en blanc avec bandes bleu vif, et, sur la poitrine, un empiècement portant la colombe du Grâl, blanche sur fond bleu. Cette colombe stylisée. ressemble fortement à l'aigle prussien. Rien sur la tête. Les enfants sont naturellement pareils aux chevaliers. Mais au *Royal* on a mis ces Gralsbuben (comme on dit à Bayreuth) en lilas, couleur mystique.

D'après Wagner, le Grâl doit se trouver dans un coffret recouvert d'une étoffe de pourpre. A Charlottenbourg, on apporte une grande caisse couverte de toile bleue, qui, avec ses côtés mobiles éveille l'idée d'une table à thé pliante. (Le mot est d'un critique berlinois.) Cette caisse renferme une boîte, qui contient à son tour un coffret de métal, dont sort enfin un très petit calice. Au *Royal*, l'écrin du grâl, qui est un objet d'orfèvrerie et non un coffret, est porté seul par les enfants.

Une question en passant. Plus d'un lecteur de la revue S. I. M. est allé à Bayreuth. N'a-t-on pas été gêné, là comme partout ailleurs, par l'idée que le calice du sang divin est devenu un appareil d'éclairage. Si un jour l'accumulateur venait à rester en panne et que le grâl manquât son incandescence, est-ce que l'effet de l'œuvre toute entière n'en serait pas anéanti ? Chez moi, du moins, le sentiment de la profanation s'unit ici à la crainte que cette profanation n'échoue ; et j'en souffre toujours.

Les décors de Charlottenbourg feront sans doute beaucoup d'effet à qui les verra reproduits à l'échelle de 10 × 15, sur une feuille de papier. Mais, au théâtre, dans leur taille géante ils deviennent stupéfiants, parfois même monstrueux. La forêt consiste en troncs épais, massifs, nus. Le temple représente une rotonde peinte en bleu, dont les murs s'ornent de six ou huit colonnes lourdes, dont la dorure criarde pétarade, et qui ne supportent rien du tout. La campagne fleurie du trois, avec sa grande caverne pour Gurnemanz, offre un fond bleu sombre, sur lequel de gignatesques taches blanches signifient les nuages. Tout cela peut avoir été d'une invention originale. En réalisation c'est du plus mauvais goût. Le jardin de Klinsor, avec ses branches fleuries, dont la disposition éveille le souvenir des jardins de Semiramis, ferait une louable exception, si cette fantasmagorie végétale ne tombait sur un sol absolument nu.

En face de cette mise en scène étrange, les décors du *Royal* méritent louange et reconnaissance. Au premier acte un merveilleux sous bois, pénétré d'une douce lumière. Au dernier, un paysage qu'éclairent des bouleaux; à gauche, la cabane couverte de lierre ; à droite,

une sombre forêt, dont sort Parsifal ; et, au loin, un éclairage de plus en plus intense ; enfin, la tour de Klinsor, telle un spectre entouré de nuages menaçants. Le tout baigné d'un jour mystique, à travers lequel on ne distingue parfois que le visage gras et les bras nus de Kundry... Jamais spectacle ne fut plus parfait.

Le temple de l'opéra royal porte ouvertement le caractère chrétien, tout en conservant l'éclat byzantin. Autour de la nef se groupent deux absides avec des tribunes, par où arrivent les chevaliers. La coupole proprement dite est soutenue par quatre colonnes richement ornées. Dans le fond, on devine une chapelle verdâtre, féerique et mystérieuse. Les jeux d'une lumière, tirant tantôt sur le lilas, tantôt sur le bleu, crépusculaire et diffuse complètent cet ensemble.

A propos de lumière, il est à remarquer qu'à Charlottenbourg le temple se plonge dans la plus complète obscurité au moment où le Grâl s'illumine, pour reprendre tout son éclairage après la cérémonie. C'est contre nature, bien que théâtral. A l'opéra royal la lumière s'estompe peu à peu ; cela suffit à rendre le Grâl visible et point n'est besoin ensuite de rien changer pour le reste de la scène.

Il est un seul point, où Charlottenbourg l'emporte. Ses filles fleurs, enveloppées de voiles légers, et qui s'offrent tout naturellement, n'ont pas de peine valoir les danseuses sanglées, qui à l'opéra royal, entourent Parsifal de leurs pas réglés, dans un décor d'ailleurs dépourvu de chic.

Très épineuse est la question suivante : quelle attitude Parsifal doit-il observer, durant les 18 mesures du baiser du deux ? On ne saurait admettre que cette première rencontre d'un jeune homme et d'une femme, qui a tout ce qu'il faut pour le perdre, tourne simplement au profit d'une pensée de charitable commisération à l'égard d'un absent. Il faut donc laisser le baiser se terminer quelques mesures plus tôt, afin que Parsifal ait le temps de se plonger dans la philosophie wagnérienne, et de mettre en accord son cœur agité avec le cœur blessé d'Amfortas. En tout cas, ne pas arracher Parsifal brusquement des lèvres de Kundry, comme à Charlottenbourg.

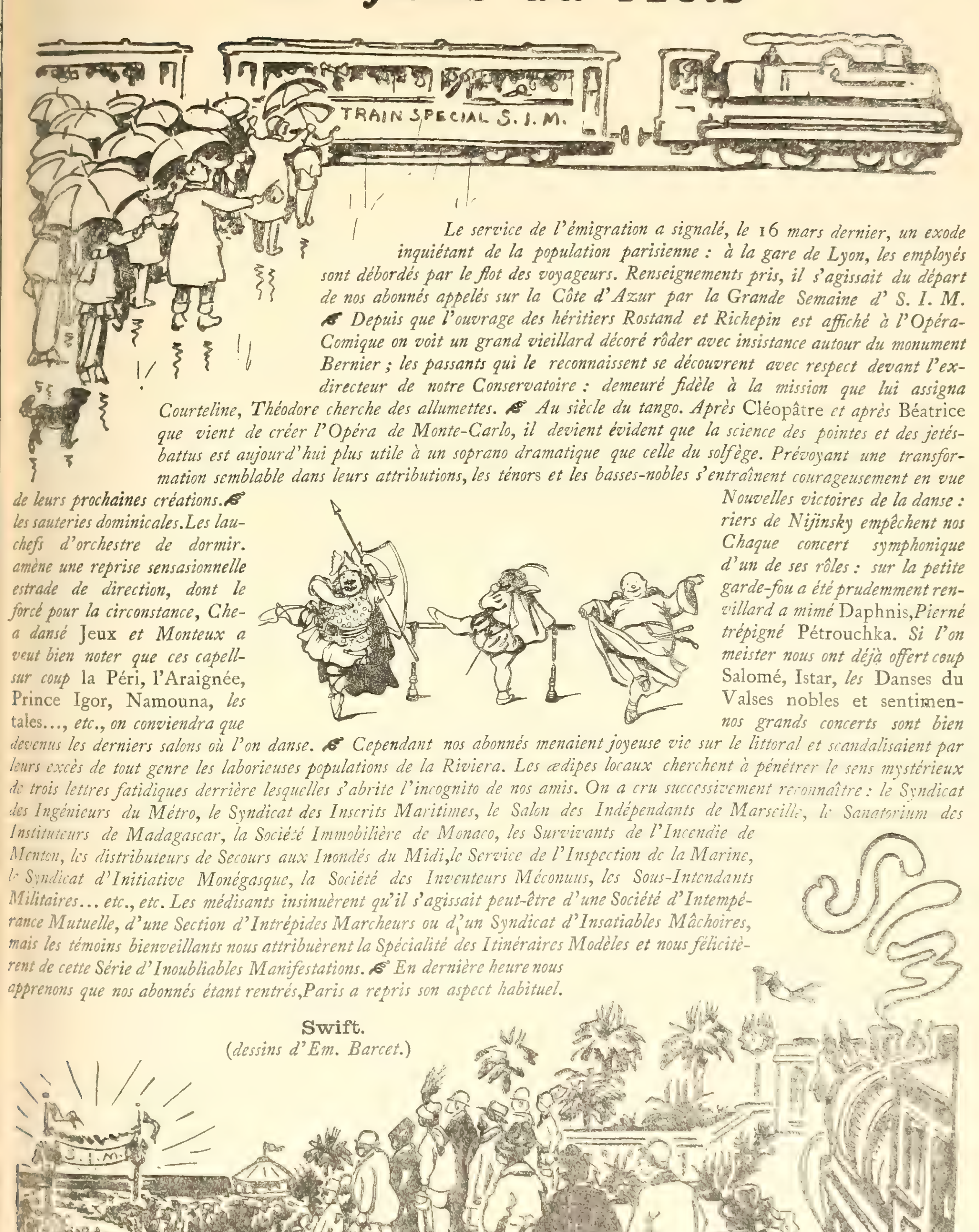
L'opéra royal disposa des solistes de Bayreuth. Je n'en veux citer ici que deux. Kirchoff-Parsifal d'abord, dont le pianissimo sur les derniers mots “ *und glaub an den Erloeser* ”, fit jaillir bien des larmes (non pas seulement celles de Kundry), et Knupfer-Gurnemanz, si noble, si doux, et si bon. On ne voit et n'entend plus que lui.

Une des plus significatives innovations de l'opéra royal consiste à avoir habillé toute l'avant-scène d'une décoration spéciale qui recule la scène proprement dite et la place dans un cadre approprié, cadre de religiosité et de mystère. Il faut songer aux triptyques de nos vieilles églises et à leur entourage pour comprendre la pensée pieuse qui a guidé ici, le comte Hülsen-Haeseler. Le spectateur de l'orchestre se trouve ainsi ramené au rôle du fidèle, qui contemple de la nef l'autel et l'office sacré.

Yvette Guilbert a écrit pour le Berliner Tageblatt un article spirituel, où elle attribue l'engouement pour Parsifal à un retour de religiosité. L'idée est belle et noble. Mais j'ai peur que ledit engouement ne disparaisse assez vite. Lorsque la curiosité sera satisfaite, Parsifal sera tenu par la masse pour un drame ennuyeux, et par les connaisseurs pour l'œuvre d'un génie que l'âge n'a pas épargné. Si bien que ceux qui cherchent réellement dans l'art la satisfaction de leurs tendances religieuses, se détourneront plutôt de ce qu'il y a de manifestement théâtral dans la religiosité wagnérienne, et reprendront le chemin des Passions de Bach, voire de la Messe de Beethoven.

Dr. Richard H. Stein.

Les faits du Mois



Le service de l'émigration a signalé, le 16 *mars dernier, un exode inquiétant de la population parisienne : à la gare de Lyon, les employés sont débordés par le flot des voyageurs. Renseignements pris, il s'agissait du départ de nos abonnés appelés sur la Côte d'Azur par la Grande Semaine d' S. I. M.* ❧ *Depuis que l'ouvrage des héritiers Rostand et Richepin est affiché à l'Opéra-Comique on voit un grand vieillard décoré rôder avec insistance autour du monument Bernier ; les passants qui le reconnaissent se découvrent avec respect devant l'ex-directeur de notre Conservatoire : demeuré fidèle à la mission que lui assigna Courteline, Théodore cherche des allumettes.* ❧ *Au siècle du tango. Après* Cléopâtre *et après* Béatrice *que vient de créer l'Opéra de Monte-Carlo, il devient évident que la science des pointes et des jetés-battus est aujourd'hui plus utile à un soprano dramatique que celle du solfège. Prévoyant une transformation semblable dans leurs attributions, les ténors et les basses-nobles s'entraînent courageusement en vue de leurs prochaines créations.* ❧ *Nouvelles victoires de la danse : les sauteries dominicales. Les lauriers de Nijinsky empêchent nos chefs d'orchestre de dormir. Chaque concert symphonique amène une reprise sensasionnelle d'un de ses rôles : sur la petite estrade de direction, dont le garde-fou a été prudemment renforcé pour la circonstance, Chevillard a mimé* Daphnis, *Pierné a dansé* Jeux *et Monteux a trépigné* Pétrouchka. *Si l'on veut bien noter que ces capellmeister nous ont déjà offert coup sur coup* la Péri, l'Araignée, Salomé, Istar, *les* Danses du Prince Igor, Namouna, *les* Valses nobles et sentimentales..., *etc., on conviendra que nos grands concerts sont bien devenus les derniers salons où l'on danse.* ❧ *Cependant nos abonnés menaient joyeuse vie sur le littoral et scandalisaient par leurs excès de tout genre les laborieuses populations de la Riviera. Les œdipes locaux cherchent à pénétrer le sens mystérieux de trois lettres fatidiques derrière lesquelles s'abrite l'incognito de nos amis. On a cru successivement reconnaître : le Syndicat des Ingénieurs du Métro, le Syndicat des Inscrits Maritimes, le Salon des Indépendants de Marseille, le Sanatorium des Instituteurs de Madagascar, la Société Immobilière de Monaco, les Survivants de l'Incendie de Menton, les distributeurs de Secours aux Inondés du Midi, le Service de l'Inspection de la Marine, le Syndicat d'Initiative Monégasque, la Société des Inventeurs Méconnus, les Sous-Intendants Militaires... etc., etc. Les médisants insinuèrent qu'il s'agissait peut-être d'une Société d'Intempérance Mutuelle, d'une Section d'Intrépides Marcheurs ou d'un Syndicat d'Insatiables Mâchoires, mais les témoins bienveillants nous attribuèrent la Spécialité des Itinéraires Modèles et nous félicitèrent de cette Série d'Inoubliables Manifestations.* ❧ *En dernière heure nous apprenons que nos abonnés étant rentrés, Paris a repris son aspect habituel.*

Swift.

(*dessins d'Em. Barcet.*)



ÇA ET LA

Echos

Folk-lore breton

Le trésor sacré de nos vieilles chansons populaires n'est pas, comme on pourrait le croire, soustrait aux fantaisies de la spéculation. Cet auguste capital continue, de nos jours, à fructifier mystérieusement et à subir les fluctuations de la Bourse de l'actualité. En ce moment, en Basse-Bretagne, une touchante et tragique complainte se chantonne, à la veillée, dans les chaumières. A la sortie de la grand'messe, à Plougastel-Daoulas, des bardes inspirés la redisent à la foule attentive. Un de nos amis, friand de vieilles légendes, voulut recueillir ce précieux document, mais il s'aperçut bientôt que les couplets qu'il notait pieusement étaient tout simplement le récit versifié de l'affaire Cadiou, exposé dans ses moindres détails !

C'est ainsi que s'enrichit le folk-lore de nos provinces : dans quelques siècles, cette complainte permettra, sans doute, à un nouveau Bataille d'écrire une nouvelle *Lépreuse* et à un nouveau Lazzari d'en tirer un drame lyrique !

❦ ❦ ❦

Le mystère des X.

On sait qu'un de nos music-halls a promis de récompenser par quelques présents de choix la perspicacité des auditeurs qui découvriraient les auteurs des différents morceaux d'une partition en nom collectif. Le premier lot est une automobile. Nous l'avions deviné, d'ailleurs, en lisant les noms des compositeurs mystérieux :

H**A**hn
C**U**villier
Reds**T**one
Ler**O**ux
Hirsch**M**ann
Lec**O**cq
Berger
V**I**dal
Er**L**anger
M**E**ssager

En examinant de plus près ces noms révélateurs nous pourrons sans doute connaître la nature des autres petits cadeaux qui attendent les heureux gagnants :

Le**R**oux
M**E**ssager
Hirsch**M**ann
Redst**O**ne
Be**R**ger
Lecoc**Q**
Pa**U**l Vidal
R**E**ynaldo Hahn
C**U**villier
E**R**langer

Le**R**oux
Ha**H**n
V**I**dal
Hirschman**N**
Lec**O**cq
Cuvillier
Erlanger
Be**R**ger
Redst**O**ne
Mes**S**ager

Vi**D**al
Be**R**ger
Ler**O**ux
Messager
Erl**A**nger
Re**D**stone
H**A**hn
Cuv**I**llier
Hi**R**schmann
L**E**cocq

Avis aux personnes étroitement logées. Mais les mélomanes seront heureux d'apprendre que l'addition de tous ces talents réunis donne pour total :

Me**S**sager
Vid**A**l
Xav**I**er Leroux
Erla**N**ger
Reds**T**one

Charle**S** Cuvillier
H**A**hn
B**E**rger
Hirschma**N**n
Charle**S** Lecocq

et pour résultat pratique :

Ber**G**er
Le**R**oux
Reynald**O** Hahn
Red**S**tone

Hir**S**chmann
Pa**U**l Vidal
Cuvillier
Le**C**ocq
Erlanger
Me**S**sager

❦ ❦ ❦

Wagnérisme transalpin.

Notre ami Lélio, de Florence, nous communique les citations suivantes dont la saveur sera goûtée par tous ceux qui s'intéressent à la culture musicale de notre sœur latine.

Lettre ouverte au directeur du Théâtre Social de Mantoue, publiée dans le journal *Provincia :*

" Convaincus du triste effet produit par l'opéra *Tristan*, nous vous prions poliment de vouloir nous débarrasser de cette puante et inféconde partition qui fait de notre théâtre un dortoir public. Dans le cas contraire vous nous mettrez dans l'obligation d'empêcher ces représentations par des démonstrations hostiles en pleine exécution ".

Mais à ces blasphèmes répondent de courageuses professions de foi. Un conférencier wagnérien n'a pas craint de flétrir ces ignorants par les fortes paroles que voici :

" Aujourd'hui, le public italien est en extase devant les harmonies célestes de *Parsifal.* Richard Wagner s'est surpassé lui-même en ce chef-d'œuvre comme il a surpassé Sébastien Bach et... *Ludovic* Halévy ! "

Evidemment ceci rachète cela !...

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

Cent Canons de Paul Dupin.

On ne savait ce que devenait Paul Dupin. Ses meilleurs amis s'inquiétaient. Nous pouvons les rassurer. Après avoir mis Jean-Christophe en musique, après avoir cultivé le quatuor et la sonate, Dupin dressait ses batteries en vue de la guerre future. Il forgeait, dans le silence, une armée de 108 canons de tous calibres pour trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf et douze voix, paroles et musique !

Nous verrons donc bientôt apparaître : *Le chant de ma bouilloire* (28 Canons, nommés *Maximes*, *Paraboles*, *Humour*) — *En Gerbes et Faisceaux* (28 Canons appelés *Invocations*, *Portraits et Paysages*) — enfin, *Les Frises du Nil* (52 Canons groupés au cours d'un voyage accompli sur la Dahabieh de Paris Singer, en compagnie d'Isadora Duncan).

Il y a quelques jours, Madame Cruppi, toujours empressée à soutenir l'art jeune et moderne, nous permettait d'entendre quelques-unes de ces œuvres, exécutées par Mlles Dalliés, Kohn, Gilberte Dupin, et l'auteur. N'est-il pas curieux de constater l'atavisme polyphonique chez ce Flamand, qui cherchait sa vie à travers notre harmonie, et qui trouve le salut dans le contrepoint rigoureux, tout en flânant devant les Pyramides ! Les Canons de Dupin, dont nous donnons ci-contre un exemple, compteront parmi ses meilleurs œuvres.

*
* *

C'est le Samedi 4 Avril, à la salle Pleyel, qu'Enrique Granados, répondant à l'invitation de la *Société Musicale Indépendante*, viendra donner aux abonnés de cette société la primeur de ses nouvelles œuvres. Le programme de ce festival comprend la première audition des *Tonadillas* par Mme Mathilde Polack, de deux *Danses Espagnoles* et de nouvelles *Goyescas* exécutées par Granados et d'une *Sérénade* pour deux violons et piano dont MM, Costa, Zighera et l'Auteur seront les interprètes.

*
* *

La visite du *Chevalier à la Rose* à Paris est encore une fois ajournée *sine die*. La première nouveauté de Richard Strauss que nous entendrons sera donc la *Légende de Joseph* qui sera créée, à l'Opéra, le 14 Mai prochain, sous la direction de l'auteur, par Fokine et Ida Rubinstein, au cours de la saison russe. L'orchestre sera composé de cent instrumentistes : il comporte quatre harpes et quatre célestas. La durée de ce ballet est d'une heure.

Richard Strauss vient d'achever son *Alpensymphonie*. Il travaille actuellement à un nouvel opéra dont le sujet est tenu rigoureusement secret.

*
* *

Mlle Madeleine Bonnard, la réputée cantatrice qui a su, par l'intelligence musicale de ses interprétations se classer au premier rang des traductrices de l'art moderne le plus raffiné, a donné au coquet *Théâtre Edouard VII* une très intéressante matinée-conférence. L'originalité de cette séance résidait dans le sujet choisi : " Les animaux dans la musique " et dans ce fait que la conférencière passait du tapis vert au piano avec une charmante aisance. Tour à tour oratrice diserte et spirituelle et chanteuse au style délicieusement musical — on sait que Mlle Bonnard est également une pianiste distinguée et une harpiste de valeur — la jeune conférencière nous présenta avec beaucoup d'adresse et d'à-propos des pages caractéristiques de Couperin, Rameau, Daquin, Schubert, Schumann, Félicien David, Grieg, Chabrier, Saint-Saëns, Pierné, Debussy, Ravel, Busser, Léon Moreau, Gabriel Grovlez... etc., apportant à la zoologie musicale une amusante contribution. De brillants concours rehaussaient l'éclat de cette matinée. Le pianiste Louis Diémer, Mme Jane Bathori-Engel, Alfred Casella, Dupré, Mlles Yvonne Astruc et Réné prirent part avec le plus vif succès à cette intéressante audition.

Nous félicitons Mlle Madeleine Bonnard d'avoir si opportunément cherché à renouveler, au moyen d'un ingénieux " prétexte " littéraire, le classique concert de musique de chambre dont tout le monde commence à dénoncer la banalité et l'incohérence. Si, comme nous croyons le savoir, la spirituelle conférencière prépare d'autres matinées de ce genre, nous tenons à lui offrir de chaleureux encouragements.

*
* *

Les chefs d'orchestre des grands concerts symphoniques, théâtres, music-halls, ont décidé, d'un commun accord, la création d'un syndicat de chefs d'orchestre, ayant pour but

de rechercher tous les moyens propres à éviter les conflits entre les artistes musiciens et les directeurs, et de prendre en mains la défense des intérêts professionnels de ses adhérents. Ce syndicat, ouvert à tous les chefs d'orchestre qui auront exercé leur fonction en France pendant un temps déterminé, a pour titre : Syndicat professionnel des chefs d'orchestre de France. Son Conseil syndical est composé de MM. Camille Chevillard, Gabriel Pierné, Amalou, Bretonneau, A. Forest, P. Letombe, Monteux-Brisac, Robichon. Secrétaire : M. François Perpignan. Siège social : 51, rue Blanche.

* * *

En dehors des brillants récitals qui lui ont valu un succès si mérité, le remarquable pianiste et compositeur Roger de Francmesnil a donné une soirée musicale qui fut pour lui l'occasion d'un véritable triomphe. Il y interpréta, avec Carembat, sa belle *Sonate* pour piano et violon, et exécuta l'*Etude* en forme de valse de Saint-Saëns qui fut bissée d'enthousiasme. Lucien Fugère, Mme Carembat, Mlle Yvonne Schwartz, M. et Mme Camus-Carlier entouraient le brillant artiste et furent associés à son succès.

* * *

La *Société Palestrina* donnera le 4 avril à 9 heures du soir, à la Schola un concert où seront exécutés le *Stabat* de Pergolèse, le *Chant Elégiaque* de Beethoven et le *Requiem* de Mozart. Cette audition est donnée pour la reconstruction de l'église de Fosses (Seine-et-Oise).

* * *

L'office du Vendredi-Saint à l'Eglise Saint-Eustache comportera un fort beau programme musical au cours duquel on entendra des pièces d'orgue de Haendel, de Bach, de J. Erl exécutées par Joseph Bonnet ainsi que le *Stabat Mater* de Josquin Deprès et les *Sept Paroles du Christ* de H. Schütz (1585-1672) pour chœurs et orchestre, sous la direction de F. Raugel.

Le jour de Pâques sera donnée la *Messe Solennelle* de Louis Vierne, pour chœur et deux orgues.

* * *

Pour prévenir toute fausse interprétation des termes employés par un de nos collaborateurs dans le compte-rendu d'une plaquette de M. Chennevière sur Claude Debussy, nous tenons à faite observer à nos lecteurs que nous avons maintes fois rendu hommage à l'excellente présentation artistique des publications de la Maison Durand qui a toujours contribué très efficacement à maintenir le renom de bon goût de notre édition française.

* * *

De Nimes.

Le Grand-Théâtre de Nîmes a créé avec un très grand succès un drame lyrique en trois actes de l'excellent musicien qu'est M. Chanoine-Davranche. L'ouvrage, dont le compositeur a écrit lui-même le poème très attachant, est intitulé *Klingsor*. La musique en est extraordinairement vivante et mouvementée ; elle est mise en valeur par une orchestration très fouillée et par une écriture qui atteste la connaissance approfondie de toutes les subtilités de la technique la plus moderne. L'interprétation, très remarquable, a contribué à la parfaite réussite de cette très intéressante tentative de décentralisation.

*
* *

D'Anvers.

Mlle Thérèse Laurent vient de triompher à Anvers. Toute la presse commente avec enthousiasme la riche sonorité et le mécanisme impeccable de la très remarquable violoniste dont le programme était composé avec un goût parfait.

*
* *

De Rome.

Le célèbre Quatuor Vocal Battaille qui vient de se faire entendre dans deux récitals à la Société du Quartette, à Rome, où il était engagé, y a remporté un triomphe qui comptera dans sa brillante carrière. L'élite de la Société romaine lui a fait un inoubliable accueil et c'est au milieu d'un réel enthousiasme que s'est achevé leur dernier concert. C'est une victoire pour le Quatuor et pour l'art français.

*
* *

Opéra de Monte-Carlo

Les Maures de Valence, de Ponchielli. — Voilà, paraît-il, presque quarante années que *les Maures de Valence* furent composés. Malgré le succès de l'opéra *I Lituani* qui établit la renommée de Ponchielli, les *Maures de Valence*, mal accueillis par les directeurs d'alors, semblaient voués aux cartons perpétuels. Le triomphe de *Gioconda*, l'année même de la mort de Ponchielli, vint trop tard : ou, plutôt, Ponchielli mourut trop tôt.

C'est à l'initiative du Prince de Monaco que nous devons de connaître les *Maures de Valence :* ayant appris que le célèbre maître italien avait laissé, presque totalement achevé, un opéra que les circonstances semblaient condamner à l'oubli, le Prince témoigna le désir que cette œuvre fût représentée. Un compositeur italien, M. Cadore, en termina l'orchestration. Et l'œuvre de Ponchielli vient de recevoir la juste réparation d'une si longue attente. Le succès en fut triomphal.

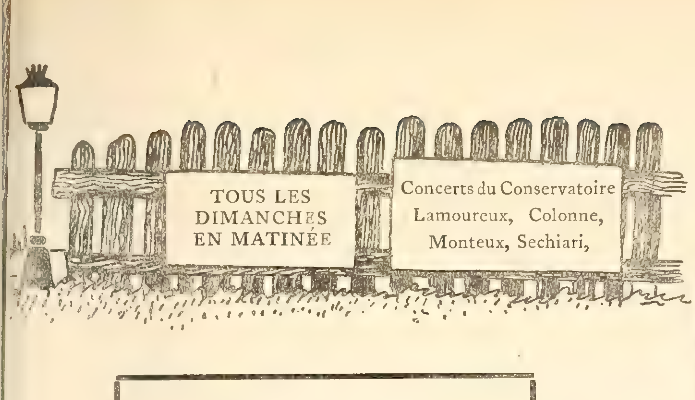
Il faut se hâter de dire que l'œuvre posthume de l'auteur de *Gioconda* est pleinement digne de ce triomphe. *Gioconda* passait pour le chef-d'œuvre de Ponchielli, éclipsant même *I Lituani :* les *Maures de Valence* sont du même génial mélodiste, du même grand musicien de théâtre à qui l'on doit *Gioconda :* c'est absolument de la même qualité, de la même beauté. La phrase mélodique, au large contour, est nette et expressive, sans toutefois avoir la carrure désuète des vieux opéras. On y devine un souci de vérité, de justesse, qui apparente Ponchielli aux novateurs modernes. L'orchestration est variée, vivante, et d'un coloris très vif.

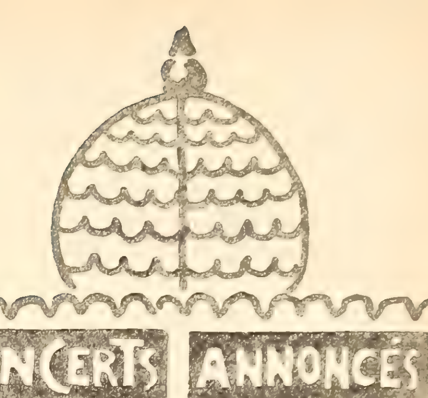
Le public, acclamant cette œuvre superbe, a également fêté ses admirables interprètes, la délicieuse cantatrice Mlle Lipkowska, la splendide contralto Mme Royer, le magnifique ténor M. Martinelli, le brillant baryton M. Baklanoff, l'excellente basse M. Marvini.

L'exécution orchestrale fut parfaite sous la direction de M. Alexandre Pomé.

Les beaux décors de M. Visconti ont fait sensation.

J. Darthenay.





Salle Malakoff

Les lundis et les jeudis à 9 h. Concerts-Rouge.
Tous les Vendredis à 4 h. Musique de chambre.

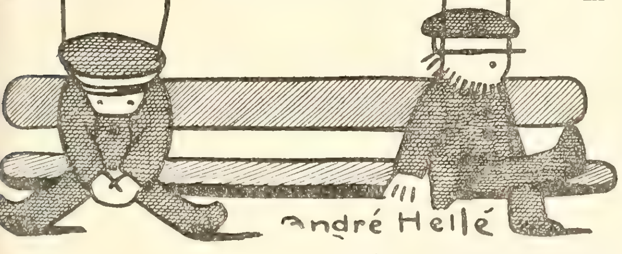


Salle GAVEAU

1	M. Mark Hambourg	9 h.
2	Photo-Couleurs	3 h.
2	Palais Musical	9 h.
3	Mlle Ronchini	9 h.
4	Concert Tennenbaum	9 h.
5	Concert Lamoureux	3 h.
10	Concert Lamoureux	9 h.

Salle PLEYEL

1	Mme C. Chevillard (Elèves)	2 h.
	Le Quatuor Calliat	9 h.
2	Mlle Fanny Ferrier	9 h.
3	Mlle N. Girod et M. Choinet	9 h.
4	S. M. I. (M. Granados)	9 h.
5	Mlle Dominici (Elèves)	1 h.
7	Concert de bienfaisance	9 h.



Le Vendredi-Saint
Concerts Symphoniques.

Salle ERARD

1	M. Eustratiou	9 h.
2	Mlle Sansoni	9 h.
3	Mlle Regnier	9 h.
4	Mlle de Wierzbicka	9 h.
5	Mme Chéné (Elèves)	9 h.
6	Mlle Lapié	9 h.
7	Mlle Follet	9 h.
8	Mme Chéné (Elèves)	9 h.

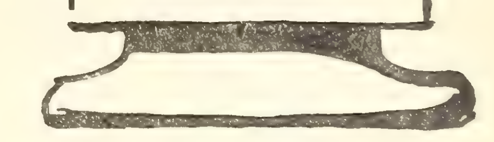
SALLE DES AGRICULTEURS DE FRANCE

2	Mlle Franconie	9 h.
3	M. Durosoir	9 h.
4	Mme Guéroult	9 h.
6	M. Wagner	9 h.
7	M. Gabrini	9 h.
8	Mlle Samion	9 h.

SALLE VILLIERS

Tous les vendredis, concerts classiques de 4 h. ½ à 6 h. par le Double-Quintette de Paris

5 Mlle Pauline Vaillant (audition d'élèves).



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

Les Bénéfices de la Bourse



Désirant avant tout être utile aux lecteurs de la S. I. M. je mets ma compétence financière à leur disposition pour les aider à bien placer leur argent et à augmenter leurs ressources.

Ceux qui ont eu confiance en moi depuis que je fais cette chronique n'ont qu'à s'en féliciter grâce aux résultats obtenus qui ont dépassé leurs espérances.

J'ai donné mes conseils consciencieusement, avec conviction ; je ne suis pas infaillible, mais une longue expérience de pratique financière me permet de me tromper moins souvent et moins fortement qu'un autre.

Je rappelle qu'en 1913, j'ai pu élever progressivement de 1 °/o à 3 °/o par mois les bénéfices fixes que j'ai distribués à mes participants. Pour l'année 1914, et pour ceux qui ne veulent courir aucun risque, je prends l'engagement de verser 3 °/o par mois sur toutes provisions en espèces qui me seront envoyées, ce qui représente du 36 °/o l'an.

J'accepte également les titres comme provision et assure un bénéfice fixe de 1 °/o par mois, calculé sur leur valeur moyenne. Vous pouvez par cette combinaison vous procurer sans aléa une augmentation sérieuse de revenu. J'ai l'espoir qu'après avoir pris connaissance de mes conditions de participation, vous pourrez devenir bientôt un de mes fidèles adhérents.

CONDITIONS DE PARTICIPATION

Provisions en Espèces

1° J'assure à mes clients un bénéfice fixe à forfait de 3 °/o par mois pour toutes sommes qui me seront envoyées pour être employées dans mes opérations ;

2° Je prends l'entière responsabilité du capital, qu'il est toujours possible de retirer en me prévenant un mois à l'avance, pour que je n'engage pas de nouvelles opérations ;

3° Les bénéfices et les remboursements sont envoyés par la Poste le 5 de chaque mois.

Provisions en titres

1° J'accepte les titres comme espèces en les comptant à leur valeur moyenne pour laquelle j'assure un bénéfice fixe de 1 °/o par mois ;

2° Le client conserve la propriété de ses titres et a droit par conséquent à tous les coupons, dividendes et plus-value ;

3° Les retraits des titres peuvent se faire en prévenant simplement un mois à l'avance.

P. E. Penaud, directeur du "Livre à un sou"

P. S. *Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de* 10 *h. à* 11 *h. et de* 4 *h. à* 7 *h. à mon bureau,* 8, *rue Drouot à Paris, ou par Correspondance.*

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

____

____

J'ai un capital de ____________ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse : ______________________________

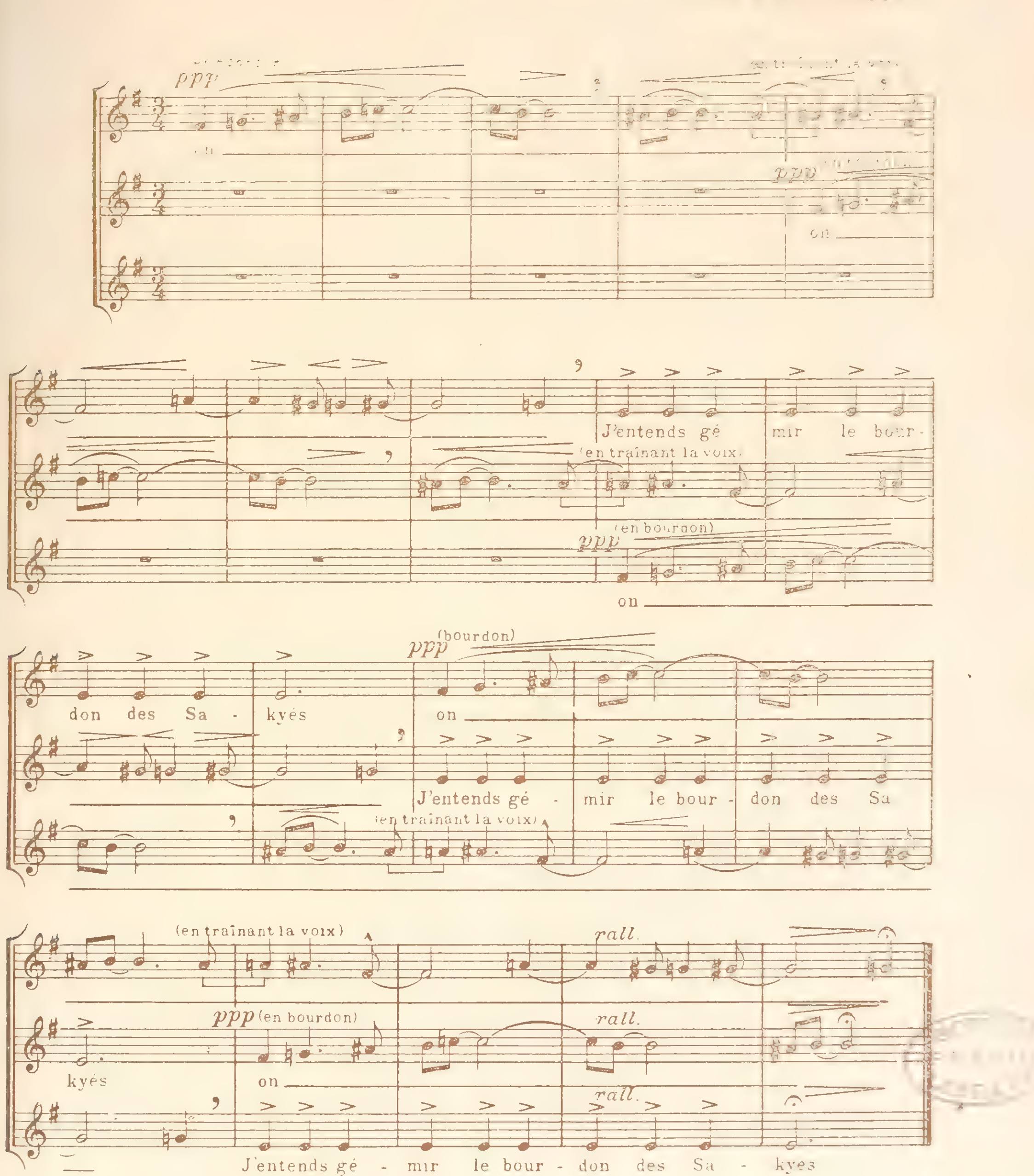
Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

(*Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue*).

LA SAKYÉ

Canon à trois voix

PAR PAUL DUPIN





PAUL DUPIN EN EGYPTE

HENRI MONTORIOL-TARRÈS

(d'après le tableau de Mme Isabel Beaubois de Montoriol)



Henri-Montoriol-Tarrès, le virtuose catalan, qui vient d'obtenir à son dernier récital un succès considérable.

S. I. M. SUR LA RIVIERA

Cliché Simon

Aprés le déjeûner du Nouvel Hôtel Ruhl, à Nice



Cliché Monte-Carlo

Une des tables du déjeûner de l'Hôtel de Paris, à Monte-Carlo



Cliché Lucile

Robe en souffle d'amour bleu turquoise, le dessous est en malines blanche. Bouquet Lucile à la ceinture qui est bleu doublée citron.



Cliché Féli…

Mme NATACHA TROUHANOWA

Les robes de scène et de ville de Mme Trouhanowa sont de la Maison Worth



La Mode à travers les Arts

Un de mes amis, réfractaire au Féminisme, se montre particulièrement hostile au plébiscite... platonique imaginé par l'un de nos grands quotidiens. Vous ne voterez pas, Mesdames, déclare-t-il, au nom d'une idée ; vous élirez un député d'après son physique, ou vos impressions du moment, absolument comme si vous lui accordiez d'autres suffrages. Au lieu de se poser en moralisatrices, conclut mon grincheux ami, les femmes feraient mieux de réformer leurs toilettes et si elles tiennent à voter qu'elles commencent par un essai de référendum sur la mode aujourd'hui. Je gage que pas une ne la désavouera et la preuve sera acquise de leur mentalité.

Ah ! qu'ils vous connaissent mal ceux qui vous dénigrent ! J'en appelle à quelques-uns des tout derniers modèles créés rue de la Paix, car ils témoignent que, lasses des outrances révolutionnaires, vous favorisez désormais les tendances réactionnaires. Voici d'abord une toilette Louis-Philippe en taffetas changeant. Le corsage s'orne de deux bretelles en taffetas et s'échancre chastement en un mouvement arrondi partant des épaules. La jupe, à trois volants étagés et très courte, laisse voir un *pantalon* de linon blanc et nous voilà loin des robes fendues et des bas ajourés ! Ne me dites pas que le linon est transparent et que ce pantalon apparent manque de discrétion. Nous sommes à une heure où l'on doit affirmer ses convictions et hier encore ne reprochait-on pas aux femmes leur nudité !

Une seconde toilette est de forme princesse, boutonnée devant. Elle vous reporte à 40 ans en arrière, tandis qu'un autre modèle, avec tunique drapée en paniers, que souligne une guirlande de roses, nous est un rappel du XVIIIe siècle. D'autre part, l'apparition des *collets* — dernier cri du chic — évoque les jeunes beautés qui s'en paraient vers 1879 !

Et vous voilà tentés, n'est-ce pas de reprocher cette fois aux femmes de se montrer trop rétrogrades. Vous oubliez donc qu'une délicieuse souplesse, aussi bien morale que physique, leur permet de crier simultanément " vive le roi, vive la ligue. "

C'est ainsi qu'elles abandonnent définitivement le corset — cette dernière entrave — et le modèle " *Pantalon* " voisine avec une création que nous décrit une spirituelle chroniqueuse : " la jupe drapée et retroussée juste au milieu par derrière est séparée complètement en deux effets laissant les jambes à l'air. "

Cette toilette ne s'appellerait-elle pas, par hasard, *Bamboche ?*

Une autre en tulle et taffetas " Aurore " est baptisée " *Maxixe* " ; le flot des volants de tulle et du pouff — jeune cousin de la vieille tournure — démontre la moralité de cette danse décriée, car le modèle est si fragile qu'il ne peut supporter aucun frôlement.

Pour flatter vos goûts musicaux, nous trouvons la création *Borodine*, enveloppante et " charmeuse " jusqu'en l'étoffe dont elle est faite.

Puis, nous apercevons le *Tutu*, ce dernier né de la mode. Sur la jupe en satin souple est posée une petite tunique très courte en tulle bouffant et resserrée en un bouillonné semblable aux " dessous " des danseuses... quand elles en portaient. Le corsage à clair s'orne de girandoles en diamants, ou même, simple, en similis. Porté par vous, le toc éblouit aussi bien que les brillants authentiques, car votre beauté nous fait oublier que son éclat est mensonger.

Décidément, Mesdames, vous ferez d'admirables politiques.

Jean de la Tour.

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :



A IDA ISORI

LA MORT de CLÉOPATRE
Kleopatra's Tod
La Morte di Cleopatra



Scène lyrique pour Soprano et Orchestre
Lyrische Szene für Sopran ů Orchester
Scena lirica per Soprano e orchestra

d'après Shakespeare
nach Shakespeare
inspirato da Shakespeare

Texte et musique   Text und Musik
Testo e musica

de
von
di

PAOLO LITTA

Universal Edition
Leipzig - Vienne et Paris
(Rouart-Lerolle)

LA REVUE MUSICALE



Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

UN ENTRETIEN AVEC GRANADOS par Jacques Pillois

LA QUINZAINE :

CONCERTS ET RÉCITALS — SOCIÉTÉS — PROVINCE — BELGIQUE — ÉCHOS — NOUVELLES

Supplément de Quinzaine

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie Tél. Wagram : 98-12

Mouvements de Danse

DE L'ANTIQUITÉ A NOS JOURS

PAR

VALENTINE GROSS

Un volume de grand luxe in-4° raisin comprenant :

50 Planches hors texte en couleurs, d'après les peintures de l'artiste,
300 Dessins, d'après les figures peintes, sculptées et gravées,
Texte composé des principaux documents littéraires sur l'Histoire
∴ ∴ ∴ ∴ et la Théorie de la Danse ∴ ∴ ∴ ∴

L'ÉDITION FRANÇAISE DE CET OUVRAGE EST LIMITÉE
A 500 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

N° 1 à 25 exemplaires sur papier à la cuve avec un croquis original de Valentine GROSS . . . . 500 fr.
N° 26 à 500 exemplaires sur velin . . . . 150 fr.

A PARAITRE EN **12** FASCICULES SOUS COUVERTURES

Un fascicule par mois

comprenant 4 planches hors texte, 8 pages de texte, 20 croquis
∴ ∴ ∴ AU PRIX DE **12** FR. **50** ∴ ∴ ∴

Le prix des exemplaires sur velin sera porté à 200 francs à l'apparation de l'ouvrage complet.

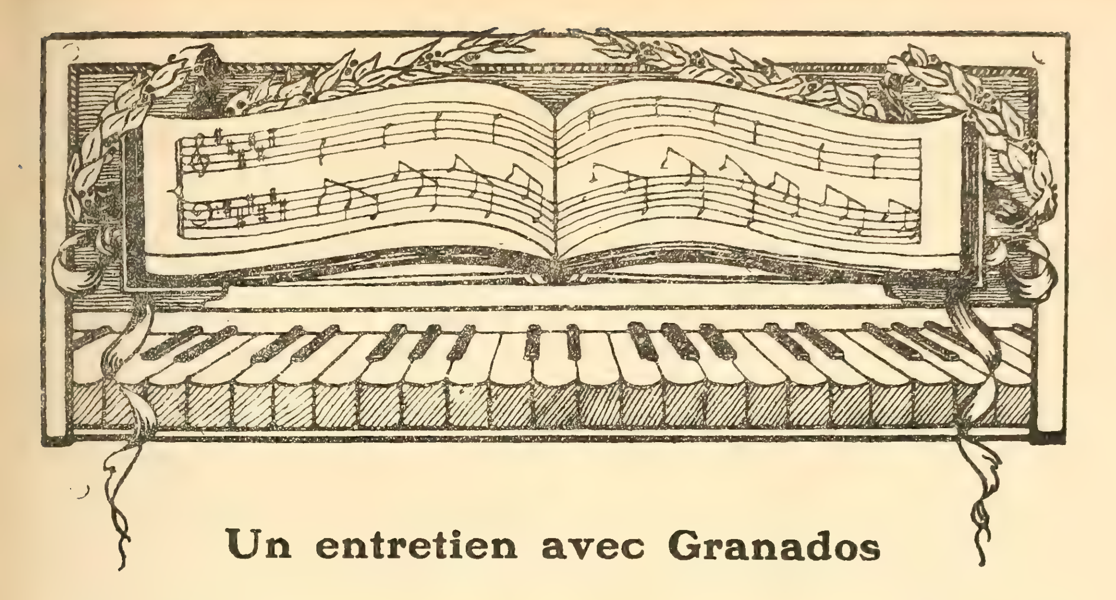
On souscrit dès à présent chez M. DE BRUNOFF, éditeur d'Art

32, Rue Louis-le-Grand, 32 — PARIS



(Cliché Meurice)

ENRIQUE GRANADOS à Paris



Un entretien avec Granados

Granados est venu, Granados a paru, Granados a vaincu. Pourtant ceux qui l'ont entendu lors du récent festival donné en son honneur par la Société Musicale Indépendante n'ont pu que pressentir la réelle force de séduction que l'œuvre et l'artiste portent en eux.

Pour ces musiques d'un charme si pénétrant et si confidentiel "l'intimité" est une parure d'un prix insoupçonné ; aussi les heures vécues auprès du Maître espagnol, nous ont-elles, en fuyant trop rapides, laissé un souvenir que le temps ne ternira point.

L'amphitryon était Montoriol-Tarrès : qui ne connaît la silhouette courte et preste du virtuose catalan ? L'énergie est concentrée sous la braise du regard, et le geste — indubitablement — achève de trahir son origine...

Tout de suite, à mon arrivée, je comprends que l'hôte attendu n'est pas là. A travers le zèle enfiévré de sa parole, perce la ferveur admirative de Montoriol-Tarrès, pour son compatriote, ferveur qui ne fut pas étrangère à l'hommage rendu par la jeune Ecole Française au grand talent de Granados. Déjà le pianiste joue l'une de ces *tonadillas* au charme desquelles personne ne résista, salle Pleyel, lorsque parait l'artiste. Son attitude n'est certes pas celle d'un César qui vient de conquérir les Gaules : le regard mélancolique et doux qui éclaire la physionomie fine du musicien laisse vite deviner que cet homme-là est bien — tel Franck ou Delibes dans leur manière respective — l'homme de sa musique. Et la fidélité de ce reflet s'affirmera jusqu'à la fin de notre entretien.

Comme il nous surprit plongés dans les *Tonadillas*, la conversation s'engage tout naturellement sur cet adorable cycle vocal. Granados veut bien en interpréter plusieurs. Il les fredonne, à mieux dire, mais avec quelle justesse d'expression langoureuse ou véhémente, apaisée ou nostalgique, tandis que le clavier résonne doucement sous ses doigts comme une guitare lointaine ou chante comme frôlé d'un invisible archet. Le coëfficient expressif de ces lieder — d'une ligne mélodique tout uniment idéale — sur des appuis harmoniques volontairement exempts de toute surcharge, est véritablement surprenant. Il nous ramène droit à

Schubert et aussi haut que lui. C'est même, avec cette " Maja " douloureuse et ce " Majo " chevaleresque, presque la " Vie d'une femme " et " l'Amour du Poète " que le musicien fait revivre avec un délicat attendrissement.

Bientôt Granados s'anime. Son mobile visage traduit aussi vivement que sa musique l'émotion des poèmes. Comme si l'éloquence des *Tonadillas* ne jaillissait pas d'elle-même, il nous explique ses intentions poétiques. Montoriol me jette sous les yeux l'élégant frontispice littéraire que la Comtesse de Castella érigea en leur honneur : " Le *lied*, dont la vraie patrie " serait l'humanité, est l'expression condensée des sentiments ; cri rapide de l'émotion, écho " des battements du cœur et dernier mot de l'art, parce que dans sa simplicité, il en fut le " premier. C'est ainsi, ajoute la commentatrice, que l'éblouissant maître Granados, a tenu à " faire renaître la vieille chanson espagnole. La Tonadilla (*ton* profane par opposition au *ton* " liturgique) née au XVe siècle du vers et de la musique, atteignit son apogée au XVIIIe... "

Toutefois, en la faisant revivre Granados prétend s'exprimer soi-même sans contrainte. Il veut que son lied soit bien " l'expression condensée de ses sentiments ". Il tient à cœur dans son langage imagé et qui, en français, se cherche, d'indiquer — oh ! avec toute la pudeur rougissante d'un naturel modeste — la signification quasi-symbolique de tel thème, de telle formule rythmique dont il prévoit l'adaptation. Les exemples charmants qu'il donne au piano de ces transformations mettent en lumière la richesse, l'extraordinaire valeur expressive d'inventions populaires originales qui font de ces *tonadillas* une source fraîche et inépuisable, dont on conçoit qu'il ait quelque fierté.

Et quand nous lui parlons de la souple variété d'une rythmique abondante et naturelle, nous touchons un point sensible. Rapidement nous voguons avec lui au fil des grands courants qui traversent la Péninsule Ibérique, sans la diviser, d'ailleurs, en régions hostiles. Le régime des vents y est tempéré : moussons et alizés se partagent le nord, le sud et le centre mais ni la Catalogne, ni l'Andalousie, ni la Castille ou l'Aragon ne frémit au souffle dévastateur du Sirocco que d'aucuns voient surgir non plus des sables brûlants de l'Afrique mais du glacial horizon septentrional. Le musicien laisse entendre ce qui caractérise, en Espagne, ces courants : il estime que la différenciation des rythmes folkloristes est plus fondamentale que celle des mélopées.... puis il se tait, lorsqu'il est en cause. Par bonheur, Montoriol-Tarrès veille. Avec une conviction singulièrement désintéressée, il résume la situation politique, et si clairement, que le mieux est de m'improviser sténographe : " Des trois grands courants qui traversent la " conscience artistique de l'Espagne, nous dit-il, Granados n'a subi que le plus pur, le plus " authentiquement ibérien. Alors que nos artistes recueillent généralement l'héritage de " l'Asturie, de la Galice, du pays basque ou de la Catalogne, ou le legs hispano-arabe dont " furent favorisées l'Andalousie, la province de Murcie et de Valence, Granados ne s'est enrichi " que du trésor de la Castille et de l'Aragon, de la sève la plus pure de notre terre d'Espagne."

Aussitôt, au piano, les exemples abondent. Le jeu ensorceleur du maître dénonce — et cette exécution " capitale " est trop fugitive à mon gré — l'influence mauresque sous des intervalles et des rythmes lascifs ; l'origine celtique ou scandinave de certains chants du pays basque et de la Catalogne est accusée, — preuves et croches en mains, — de frapper

d'altération le patrimoine septentrional, témoin cette danse bretonne qui en valeurs augmentées est devenue un Noël catalan (ou vice-versa); enfin des airs castillans sous les doigts purificateurs de ce poète-magicien, empruntent une noblesse de ligne, un calme hellénisme que nous croyions être l'apanage de l'antique Péloponèse. L'extériorité des danses andalouses, leur sensualisme vibrant et réaliste forment, par cet exemple, le contraste frappant d'une danse orgiaque avec les évolutions harmonieuses, chastes et stylisées d'une Danse sacrée parmi les oliviers...

Les préférences secrètes du compositeur se devinent au plissement imperceptible des lèvres : la Castille est à ses yeux ce qu'est aux nôtres l'Ile-de-France. On y parle une langue pure de tout mélange qui le séduit mieux que ne saurait le faire l'accent de terroir le plus pittoresque !

Les aiguilles tournent, les cigarettes s'épuisent, mais notre curiosité est loin d'être satisfaite : nous demandons à l'artiste dans quelle mesure il cherche à s'inspirer de Goya en écrivant ses *Goyescas*.

— " Goya, répond-il avec gravité, est le génie représentatif de l'Espagne. Dans le " vestibule du musée du Prado, à Madrid, sa statue s'impose au regard, la première. J'y vois " un enseignement : nous devons, à l'exemple de cette belle figure, tenter de contribuer à la " grandeur de notre pays. Les chefs-d'œuvre de Goya l'immortalisent en exaltant notre vie " nationale. Je subordonne mon inspiration à celle de l'homme qui sut traduire aussi parfaite- " ment les actes et les moments caractéristiques du peuple d'Espagne. "

C'est donc une illustration presque servile qu'a entreprise le musicien dans ses tableaux directement transposés des compositions de Goya. Plusieurs de ces illustrations sont des chefs-d'œuvre. Avec quel charme, quelle volupté sonore, Granados ne traduit-il pas le pittoresque coloris de la *sérénade du* "*spectre*" dont la courte scène finale est si saisissante dans sa simplicité ? Il redit aussi — avec quel esprit ! — *le Pantin*, soulignant au passage le retour furtif et délicieux d'un fragment de ces " tonadillas " qui ont, je le crois bien, sa prédilection : c'est qu'aussi sa sensibilité s'y révèle plus librement et il n'est pas de plus grande joie que le don de soi-même pour un artiste indifférent à tout cérébralisme. Ne quittons pas les *Goyescas* au moment où nous nous enquérons des projets de leur auteur puisqu'il eut toujours, en reproduisant les scènes des *Majos énamourés*, l'arrière-pensée de les transporter au théâtre. Une adroite affabulation mettra un lien logique entre les divers tableaux dont la réalisation dramatique est déjà fort avancée.

Paris aura-t-il après Madrid la primeur en français de *Los Majos énamorados ?* à moins que Granados ne préfère nous accorder celle de *Maria del Carmen*, drame lyrique tiré des "*Jardins de Murcie*" de Feliu y Codina que représenta l'Odéon !

. . . .

Mais comment savoir, avant de le quitter, jusqu'à quel point les recherches du debussysme ou du slavisme le plus avancé peuvent intéresser un musicien dont le tendre et gracieux génie se complaît dans la modération des coloris rompus, dans la sobriété volontaire des moyens

employés (un Mozart moderne, murmurait tout-à-l'heure Montoriol-Tarrès) ? Avec crainte, peut-être avec maladresse, je risque la question. Très simplement il laisse entendre que céder à ces tendances serait son arrêt de mort : — " Je ne veux pas être un de plus " ajoute-t-il avec finesse.

Ecoutons la voix du prophète. Ce fut aussi le génie de Grieg de se connaître soi-même...

— Et le " Sacre " demandé-je à brûle pourpoint.

— J'ai entendu la merveilleuse exécution de Monteux. C'est prodigieux de rythme.

Granados se rassied au piano avec cette spontanéité charmante qui est une des caractéristiques de l'artiste et, à ma stupéfaction, joue de mémoire ce passage d'accords aux accents boîteux qui évoque si bien le protoplasma rythmique originel (n'est-ce pas le *rite des vieux ancêtres ?*), puis le délicieux thème embryonnaire d'une adorable mélancolie slave exposé par une flûte douce dont le contraste l'enchante. Rythme et mélodie l'ont frappé. Je gage — et mon indiscrétion s'en est informée — que les superpositions tonales ou chromatiques de la polyharmonie l'ont laissé plus indifférent et qu'il n'en conçoit pas l'inéluctable nécessité. Mais il insiste sur l'entendement particulier que peut avoir un musicien espagnol des trouvailles rythmiques d'un Strawinsky. Il avoue — et ceci n'est pas étranger au sujet — que son purisme ne répugne pas, parfois, à vagabonder au dehors, à y glaner une danse, surtout quand il s'agit d'une noble " cerdaña ", et qu'il lui arrive même de confier sa muse au Sud-express pour qu'elle lui rapporte d'Andalousie quelque *Zapateado* corsé. Très amusé, il nous joue alors un ancien *Fandango* de son crû dont le rythme s'adapte exactement au *rite des vieux ancêtres* du jeune maître russe !... Il est tard. L'entretien s'est prolongé. Granados, fatigué, harcelé tout le jour par les amis, les photographes et les journalistes, va prendre congé.

— Hasta la vista, señor, lui dis-je, heureux de placer mes trois mots d'espagnol.

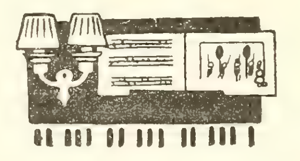
— Je reviendrai en juin, à bientôt !

Un dernier coup d'œil au paysage lunaire d'une si jolie vision signé de Mme Beaubois de Montoriol et je quitte à mon tour le virtuose amphitryon.

Ma mission est terminée, car vous n'attendez pas que j'apporte une conclusion à cette interview rapide qui me laissa sous le charme enveloppant de la personnalité de Granados.

Le soleil luit pour tout le monde et même en 1914, le romantisme peut se porter avec élégance lorsqu'il s'entoure de la poésie la plus délicatement sensible à toutes les nuances du sentiment...

Jacques Pillois.





A Travers la Quinzaine

J'examinais il y a quinze jours quelques-unes des raisons pour lesquelles les programmes des divers concerts et spécialement ceux des récitals sont si souvent mal composés. Il en est une sur laquelle il convient d'insister non parce qu'elle agit fréquemment mais parce qu'elle est sans excuse : je veux parler du manque d'indépendance qu'ont les virtuoses, du moins la plupart d'entre eux, en face d'une opinion répandue ou d'une idée admise. Pour ne pas prendre un exemple actuel, citons un fait de la veille. Il est indéniable que depuis plusieurs années la musique de Grieg a été mise à l'index par nombre de gens, sans doute très avertis, qui se contentaient d'ailleurs de sourire d'un air méprisant lorsque devant eux on osait classer Grieg parmi les musiciens. En face de ceci qu'ont fait les virtuoses ? Ils n'ont pas hésité. Leur rôle n'est point de combattre, il ne lui appartient pas de prendre parti, ils ont purement et simplement supprimé de leurs programmes l'auteur de Peer Gynt. Le plus minime pianiste se serait cru compromis en n'affectant pas un dédain supérieur à l'endroit d'un compositeur si mal vu. Il a fallu qu'une voix généreuse et puissante dénonce cette injustice pour que cet état de choses cesse. Ce qui prouve qu'heureusement à tout ceci il y a des remèdes ; nous les rechercherons prochainement.

Le travail, au moment où la saison des concerts dominicaux tend à sa fin, devient plus ardent, une activité plus évidente se manifeste là même où l'on désespérait d'en trouver désormais.

Chez **Monteux** cette activité ne saurait surprendre elle date du premier instant, elle s'accroit cependant suivant les lois qui font intervenir la vitesse acquise. Le concert du 29 Mars fut évidemment plus remarquable par sa tenue que par son éclat. Rien ne peut sembler plus utile et plus opportunément juste à l'heure actuelle qu'une audition de *Namouna*, cette œuvre toujours jeune et si agréable à entendre dans laquelle Lalo a fait preuve d'autant de goût que d'invention est l'objet d'une indifférence inexplicable et imméritée.

La *Procession sur les bords de l'Adriatique* d'H. Lutz est la traduction musicale d'un sujet ingénieux : une procession longe le rivage en chantant puis traverse une grotte, les chants se répercutent sous les voûtes. Sortie dans le soleil (ah ! voici la clarté) éblouissement. Puis conclusion mystique. Ces différents épisodes reçoivent une traduction orchestrale agréable mais un peu arbitraire.

Deux mélodies de Paul Ladmirault : les *Béatitudes* et *Gnômes* sur des poèmes gauches et prétentieux de Marie Dauguet semblent pleines de qualités merveilleuses bien que l'auteur n'ait pas encore trouvé la formule d'écriture exacte qui convient à sa nature musicale si généreuse et si nuancée. Je dis " semblent " car Mme Hilda Roosevelt qui s'était dévouée, en dernière heure, pour chanter ces pages difficiles, fut victime de son dévouement : d'ailleurs les

Gnômes sont un étonnant scherzo d'orchestre où l'adjonction de la voix y apparait un peu inutile. Le programme était complété par les *Djinnes* de Franck dans lesquels Mlle Blanche Selva manifesta une dureté et une sécheresse qui ont surpris ses admirateurs, par l'exquise suite de Fauré. Dolly qu'Henri Rabaud orchestra incomparablement et par la Rhapsodie espagnole de Ravel où la virtuosité coutumière de ce musicien s'allie, par exception, à une très réelle émotion.

Le concert suivant eut évidemment une tout autre importance. Monteux y a redonné la Tragédie de Salomé. Et si l'on s'élève à juste titre contre le perpétuel rabâchage d'œuvres classées, on ne saurait assez être reconnaissant à qui fournit à un public désireux d'apprendre, l'occasion de pénétrer plus avant dans la connaissance de pages aussi évidemment belles mais savantes et touffues qu'on subit plus ou moins spontanément mais à la compréhension réelle desquelles on atteint après plusieurs auditions ce n'est cependant pas l'avis de chacun puisque parmi la foule imposante désireuse d'entendre le *Sacre du Printemps*, il s'est trouvé des individus, très peu à vrai dire, pour insulter de leur rire ignare et gêné malgré tout, ce qui les domine et les surpasse dans cette œuvre plus sincère et plus généreuse qu'aucune autre et qui à ce titre seul mérite d'être acclamée comme elle le fut.

Les concerts **Sechiari** ont terminé leur saison par deux manifestations très intéressantes. Le 29 Mars il nous fut donné d'applaudir en Busoni le compositeur. Il est extraordinaire et injuste que les virtuoses qui après tout ne sont pas forcément anti-musiciens aient tant de mal à faire apprécier leurs œuvres. Pour déchaîner l'enthousiasme des foules il a fallu que Busoni s'installe au clavier et cependant son Concerto pour violon, sa Suite d'orchestre et sa Symphonie Indienne sont issus de tendances très appréciables et qu'on voudrait rencontrer plus souvent.

Le dimanche suivant quatre mélodies de Fl. Schmitt nous ravirent. Les textes littéraires empruntés à des auteurs différents, et parfois indifférents, sont dominés par une égalité de pensée impressionnante. Le style, la profondeur, l'abondance musicale, la simplicité des lignes et la féconde influence du décor sonore sont les caractéristiques trop brièvement exposées de ces pages brèves qui consolent des lourdes et hautaines productions qui satisfont les tendances inexplicables des fidèles de l'Ennui.

Par contre deux pièces pour orchestre du même Fl. Schmitt exécutées, dernièrement chez **Hasselmans** et qui datent il est vrai de 1899 appartiennent nettement au siècle dernier et n'ajoutent rien à la gloire de leur auteur. Elles accompagnaient sur l'affiche des œuvres très variées puisque Vittoria voisinait avec Saint-Saëns et Ravel cependant que *Rédemption* nous était donné intégralement sinon de façon suffisante.

Maurice Bex.



Les Sociétés



Société Musicale Indépendante

Quatre nouveautés fort intéressantes figuraient à ce programme qui réunissait les noms de Mme Herscher et de MM. Kœchlin, Pillois, Enesco et Le Flem.

Les " Poèmes " de M. Jacques Pillois paraissent être une des plus jolies inspirations de ce délicat musicien dont l'an dernier le Quatuor Battaille nous révélait de charmantes

Chansons Chorales. Le séduisant caprice de leur ligne vocale, la poétique couleur de leur instrumentation où la flûte bucolique murmure enlacée aux branches harmonieuses du quatuor, trouvèrent en Madame Gaétane Vicq-Challet, en M. Willaume et leurs collaborateurs les plus éloquents interprètes. — Nous attendions le quatuor de M. Kœchlin : ce fut celui de M. Ravel qui vint. Il ne fallait pas moins que cette œuvre exquise, justement célèbre, pour nous faire accepter la remise probable à une autre soirée de l'œuvre de M. Kœchlin et adoucir notre déception.

L'"*Ophélia*" de Mme Herscher est une page élégante d'une grâce toute fauréenne. Le "Crépuscule d'Armor" de M. Paul Le Flem nous transporte en un rêve légendaire où se succèdent les visions sonores les plus variées et imprévues, à la voix multiple des accords. Quant au "Nocturne" de M. Enesco, malgré sa longueur, il n'ajoute nulle gloire à un parfait musicien qui fut tant de fois plus heureusement inspiré.

Festival Granados.

La S. M. I. qui nous initia déjà aux richesses de l'école espagnole contemporaine, avait su pour ce dernier concert, s'assurer le concours d'un de ses meilleurs représentants : le pianiste-compositeur Henri Granados. Pendant deux heures, ce subtil magicien des harmonies et du piano nous entraîna donc au pays des "Majos enamourés", aux accents de ses "Goyescas" et de ses "Tonadillas" révélatrices d'une Espagne moins brillante peut-être mais plus intimement émouvante que celle d'Albeniz.

Grâces soient rendues à M. Granados et à ses excellents collaborateurs : Mme Polack, MM. Costa et Zighera et souhaitons que la S. M. I. après cette découverte d'une nouvelle Espagne, nous convie bientôt à d'autres voyages musicaux où les âmes diverses des races latine, slave, germanique et celtique nous livreront tous leurs secrets.

PAUL LADMIRAULT.

Société Nationale

Le *Quintette* de M. Jean Huré, comme celui de M. Florent Schmitt, est une de ces œuvres dont une brève et sèche analyse ne pourrait décrire la riche complexité ni faire comprendre l'émotion intense. Il faut l'entendre ; et en disant seulement que Mme Gellée et le Quatuor Touche en donnèrent une fidèle traduction, on ne peut leur faire un plus grand éloge.

Les "4 Clairs de Lune" de M. Abel Decaux nous révèlent un très grand musicien, trop longtemps et injustement ignoré ou méconnu, chez qui une imagination étonnante jusqu'à la bizarrerie s'allie à un lyrisme grandiose trop rare de nos jours. C'est surtout dans le 4e de ces "Clairs de Lune" (Sur la Mer) que ces dons atteignent leur plein épanouissement. Ce tableau saisissant par l'intensité de la vision et la sûreté de la transposition sonore est d'une réalisation si parfaite qu'on ne pourrait concevoir un autre "Clair de Lune sur la Mer" après avoir entendu celui-là. — Le "Clair de lune au cimetière" avec ses harmonies blafardes, sinistres, sur lesquelles vient quelque temps planer le chant du Requiem, est d'une poésie farouche, — j'allais dire, implacable. — Quant aux deux premiers "clairs de lune" ils sont plus difficilement compréhensibles à une première audition, encore que le fantastique de "Minuit passe" et l'effroi de "la Ruelle" en fassent des pages parmi les plus curieuses de la littérature pianistique, comparables seulement au "Gaspard de la Nuit" de M. Maurice Ravel et écrites dix ans avant lui.

M. Decaux apparaît dans cette œuvre surprenante comme l'Arthur Rimbaud ou le

Tristan Corbière de la musique. C'est dire avec quelle curiosité nous devons attendre les œuvres nouvelles qu'il doit à nos légitimes impatiences. — Que dire après cela des " Croquis d'un gros bonhomme en bois " de M. Erik Satie ? bien que l'on veuille considérer cet agréable humoriste comme le précurseur du debussysme, sur la foi de quelques aimables mystificateurs essayant à leur manière " de piquer au talon la grande figure d'Achille. "

M. Erik Satie doit être le premier à rire de ce rôle qu'on veut lui attribuer, ce qui n'empêche pas sa musique de renfermer d'ingénieuses et amusantes trouvailles rythmiques et harmoniques, principalement dans ces " croquis " destinés à nous divertir.

M. Ricardo Viñes y apporta son habituelle virtuosité.

Avec M. Georges Auric, nous entrons dans la musique d'après-demain, celle qui est destinée à succéder au debussysme et à le dévorer. Parmi ces œuvres inégales d'un tout jeune compositeur de quatorze ans à peine, il faut accorder une mention spéciale aux " *Chansons de l'Escarpolette* " et à deux de ces chansons : l' " *Œuf de Pâques* " et le " *Canard* " qui annoncent une curieuse personnalité et contiennent même de véritables conquêtes dans le " domaine inexploré du bruit " qui doit, selon M. Vuillermoz, offrir une riche carrière aux recherches de nos futuristes.

En musicienne experte, Mme de Lestang se joua des difficultés que comporte une telle musique.

Le Concert se terminait par la Sonate de M. Witkowski pour nous rappeler à la réalité dont tant de fantasmagories auditives nous auraient fait perdre le souvenir.

Paul Ladmirault.

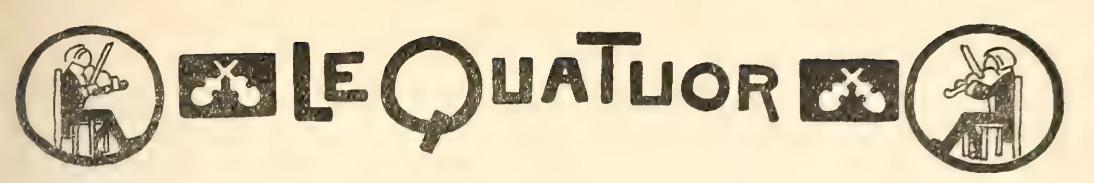
Société J. S. Bach.

La Passion selon St. Matthieu. Parmi les œuvres que la Société Bach a inscrites à son répertoire, la Passion selon St. Matthieu est, sans conteste, une de celles qu'elle possède le mieux ; aussi, fut-ce de sa part, un choix particulièrement heureux que d'en donner une audition pour célébrer le dixième anniversaire de sa fondation. Cet admirable monument est d'une telle magnificence qu'on reste confondu chaque fois qu'on est appelé à le contempler ; comme les créations les plus achevées de l'art gothique, il unit la force à la grâce, la puissance au charme ; les épisodes du drame le plus poignant qu'ait connu l'humanité y sont traduits avec une profondeur d'accent qui émeut et qui trouble : cette partition est un chef-d'œuvre dans toute l'acception du terme.

L'exécution intégrale d'une œuvre aussi développée est impossible en une seule séance, aussi faut-il faire un choix parmi les airs, les chœurs, les chorals qui la composent ; disons de suite que M. Bret a très judicieusement choisi ; je regrette seulement qu'il ait cru devoir écarter l'admirable air d'Alto : *Sehet*, *Sehet* dans lequel les *Wohin ? Wohin ?* du chœur interviennent de façon si saisissante ; l'audition aurait été allongée de quelques minutes, mais qui s'en serait plaint ?

Melle Germaine Emo, d'une voix claire un peu frêle, chanta les airs de soprano dans un bon style. Mme Maria Freund fut, comme toujours, expressive et émouvante ; je ne crois pas qu'il soit possible de tenir avec une plus absolue perfection le rôle de l'Evangéliste que ne le fait M. Georg Walter. M. Roellens-Collet dont la voix a quelque lourdeur et dont la prononciation allemande n'est pas sans défaut manque un peu d'onction dans le rôle du Christ, il a plus d'autorité que de douceur résignée devant le Sacrifice consenti librement. Bonne exécution qui témoigne d'un sérieux effort de la part des chœurs et de l'orchestre.

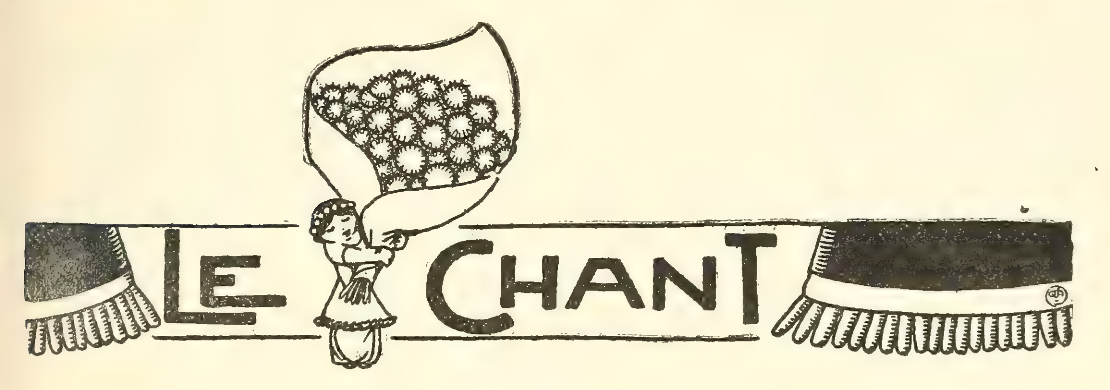
Alb. Bertelin.



Pianos et Archets. Sous cette rubrique heureuse qui définit nettement leur objet sans le limiter de façon trop étroite, Léon Jongen, Jean Lensen, J. O. Englebert et Georges Pitsch ont donné le 1er avril dans la salle des quatuors Gaveau une première séance de musique de chambre qui obtint auprès des connaisseurs une manière de triomphe. On ne saurait trop y insister. Trois œuvres seulement figuraient au programme. Mais la qualité compensait et au-delà la quantité. Le quatuor de Fauré est un pur chef-d'œuvre, une des plus belles inventions de l'auteur de Pénélope. Une forme impeccable, des harmonies riches, expansives, expressives sont les caractéristiques de ces pages qui furent jouées avec le fondu et la couleur que réclament leurs sonorités nombreuses et chatoyantes. La sonate en ut mineur de Jongen est une œuvre puissante et vaste, admirablement écrite pour les deux instruments, sonnant à merveille et fut exécutée à la perfection. Le premier mouvement ample et noble est assez pathétique, le second est composé d'un andante dont la mélodie incomparable que met en valeur le violoncelle fait place à un scherzando fin et délicat. Le Finale très puissant conclut dans la douceur. Quant au quatuor de Chausson, œuvre riche, variée, tantôt sensible, tantôt grandiose, tantôt familière, toujours élevée, il atteint à la plus profonde émotion.







Mme **Lucy Vuillemin** n'est pas de ces chanteuses qui ayant appris tant bien que mal la matière littéraire et musicale d'un texte croient avoir assez fait pour prétendre à son interprétation. Si elle consacre tout un récital à Fauré, ce n'est pas non plus pour sacrifier à la mode et obtenir la confiance de tel public sur la foi d'un programme. C'est plutôt, il n'en faut pas douter, parce qu'elle aime cette musique sincèrement et qu'elle l'a étudiée à fond. C'est pourquoi avant de juger le résultat il convient d'apprécier l'esprit et la tendance qui ont présidé à l'élaboration de ce récital qui dépasse évidemment les manifestations similaires.

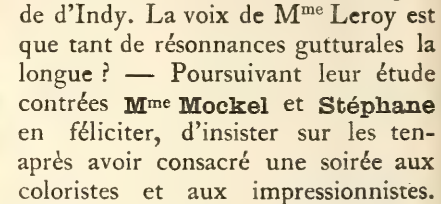


Mme Vuillemin possède une très jolie voix lumineuse et frêle, dont le timbre très personnel et très défini se transforme difficilement. Aussi, pour éviter la monotonie, la chanteuse habile ne pouvant trouver des couleurs très différentes cherche la variété dans les

nuances, elle l'obtient, mais alors la voix semble parfois forcée et traîne quelque peu sans d'ailleurs cesser à aucun moment d'être plaisante, et cela seul importe. D'ailleurs quelle est la chanteuse capable sans défaillance technique de chanter une vingtaine de mélodies. Peut-être y en a-t-il. A coup sûr elles ne sont pas nombreuses. Mme Vuillemin obtient un grand succès très mérité.

Alfred Casella pianiste et accompagnateur et le quatuor Capet qui joue à souhait le quatuor de Debussy ne sauraient sans injustice manquer d'être associés au succès de leur camarade.

Mme Marie Leroy a donné avec Emmanuel Moor un récital de chant. Son style dans les classiques tels que Bach, Schubert, Brahms s'est élevé et très musical, il laisserait davantage à désirer dans les œuvres de Duparc et de d'Indy. La voix de Mme Leroy est belle et importante. Pourquoi faut-il que tant de résonnances gutturales la rendent peu agréable à entendre à la longue ? — Poursuivant leur étude du lied à travers les temps et les contrées **Mme Mockel** et **Stéphane Austin** n'ont pas manqué, il faut les en féliciter, d'insister sur les tendances qui séparent les modernes, et après avoir consacré une soirée aux idéalistes, ils en ont dédié une aux coloristes et aux impressionnistes. Malheureusement une indisposition du conférencier ayant privé les auditeurs du commentaire sur lequel ils comptaient, la tâche des chanteurs n'en a été que plus difficile.



Mme Maud Humphery a bien mérité de la musicologie en consacrant une " causerie musicale " aux classiques italiens du XVème au XVIIIème et il serait à souhaiter que l'éducation musicale des auditeurs trouve fréquemment des occasions comparables à celle-ci de se parfaire. Les exemples qui illustrèrent cette causerie, nombreux et variés ne présentent pas tous le même intérêt mais aucun n'est indifférent et la plupart sont très attachants. Mme Humphery dont la voix parut encore se développer, sut les mettre en valeur et obtint à tous les points de vue un brillant succès.

Mme Desmaret-Wintrebert compose ses programmes avec le goût le plus sûr et le plus raffiné. De Bach à Debussy elle a su choisir des pages caractéristiques des diverses écoles du lied et de l'air classique et les a traduites, avec la musicalité la plus éclairée. Jacques Pillois eut en elle une interprête particulièrement intelligente. Melle Andrée Arnoult et M. Hennebains la secondèrent efficacement et achevèrent de donner à ce concert un caractère très artistique.



Paul Goldschmidt est un pianiste de grande race que nul ne saurait oublier après avoir entendu, fut-ce une seule fois, la netteté et la décision de ses interprétations et, parmi tant de qualités techniques, son étonnante précision. Il a pu sembler dernièrement lors des deux récitals donnés salle Erard que dans certains passages de force le son attaqué durement manquait de

continuité peut-être faut-il attribuer ceci à la façon spéciale dont Goldschmidt emploie la pédale mais cette légère critique admise, il faut louer sans réserve le talent supérieur de ce pianiste qui ne se permet pas comme tant d'autres, et non des moindres, de bousculer les mouvements et les nuances et de jouer les passages les plus chantants avec une correction stricte à faire bondir.

Mlle Mary Fischer consacre tout un programme à Schumann : Fantaisie, pièces romantiques, études symphoniques. Son jeu attrayant et souple manque peut-être d'audace mais évidemment pas de franchise et c'est par l'intermédiaire du maître de Zwickau une révélation spontanée de tout ce à quoi rêvent les pianistes.

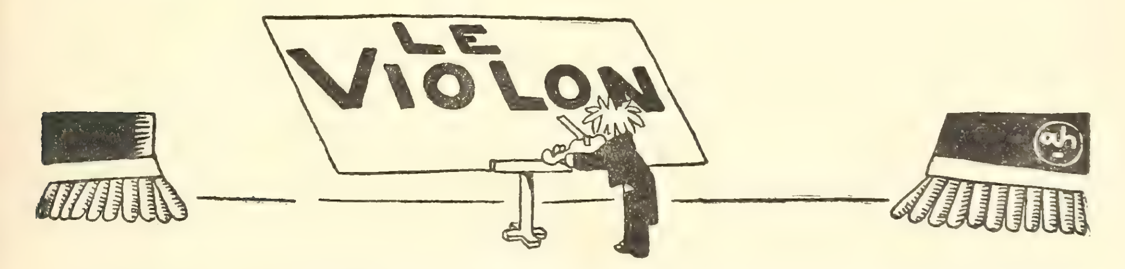
Mlle Illingsworth virtuose et musicienne à souhait passe de Bach à Fauré et de Schubert à Liszt avec une facilité surprenante, sous ses doigts prestes la pensée de ces maîtres vit et renaît évidente et limpide et le public ému et ravi semble comprendre qu'il doit à l'action de l'interprète une intelligence musicale qu'il n'avait point la veille.

Léon Eustratiou possède des doigts de virtuose agiles, égaux, déliés, mais le souci pianistique domine évidemment ses préoccupations musicales ; les sonorités sont monotones et pauvres. Le Carnaval, lui-même, se passe dans le brouillard et Pierrot, Arlequin, Eusebius, Florestan, Estrella, Pantalon et Colombine tout de gris habillés se confondent et ne nous séduisent plus.

Dans la composition de son programme **Mlle Clara Sansoni** a fait preuve d'un large éclectisme. La brillante pianiste que ne rebute aucune difficulté sait animer d'une vie ardente des pages qu'on entend chaque jour. A la Salle Erard, devant un auditoire chaleureux, cette excellente musicienne montre une virtuosité déjà sûre d'elle-même et elle interprète sans mièvrerie Brahms, Schumann et Chopin. La jeune virtuose a eu la rare fortune de bénéficier des conseils d'Albeniz. Aussi a-t-elle fait valoir avec autant de brio que de couleur exacte la *Fête Dieu* à Séville, *Lavapics* et diverses autres pièces tirées d'*Iberia*.







Tandis que les pianistes semblent se reposer quelque peu, les violonistes nombreux et ardents sollicitent le public et accaparent les salles de concert.

Mme Jourdan-Morhange dont l'éloge n'est plus à faire possède toujours une agréable virtuosité et une sonorité qui, un peu grêle parfois, est toujours plaisante et distinguée. Et cette

artiste est à ce point sensible à l'ambiance musicale que plus ou moins bien accompagnée elle se sent plus ou moins inspirée. Son programme intelligemment composé comportait outre le concerto de Chausson, une sonate de Locatelli et deux premières auditions. Le fait vaut d'être signalé. La sonate de Paul Paray bien que dominée par des souvenirs franckistes est une œuvre attachante, bien composée, aux lignes nettes, aux harmonies fines et distinguées et elle ne suscite à aucun moment le moindre ennui. Les trois sonnets de Raymond Charpentier sont d'aimables productions destinées à plaire dans les salons. Mlle Morhange, le quatuor Chailley et Paul Paray qui secondaient Mme Jourdan-Morhange partagèrent son succès. Mlle J. Devriès chanta en s'accompagnant elle-même des textes ardus, mais elle le fit avec plus d'assurance que de compétence, montra une indifférence exagérée de la mesure, du rythme, du sens des textes, de la technique pianistique et de la ligne vocale.



Lucien Durosoir vient de donner son troisième récital et d'obtenir un succès très franc et très mérité. Il était consacré à des œuvres de Geminiani Bach, Mendelssohn et à deux pièces russes d'Eugène Cools dont la première, Pièsnia, suffoqua un tantinet les auditeurs et dont la seconde Pliaska parut mieux appréciée.

Mlle **Lily Franconie** fait par-dessus tout montre de virtuosité et ses qualités techniques dominent, notamment quand elle joue la sonate de Fauré, ses facultés d'émotion et d'expression. Mlle Franconie joua avec orchestre des pièces de Max Bruch, Bach et Guiraud. Lefort qui dirigeait cet orchestre trouvant sans doute que la pantomime est un genre inférieur, unissant le geste et la parole, multiplia les exhortations à ses administrés d'un soir et leur distribua abondamment des " chut " sensationnels.

Joseph Debroux poursuit vaillamment l'étude des textes anciens méconnus. En agissant ainsi, il sert avec désintéressement une noble cause, puisqu'il ne peut ignorer lui-même que ces textes exhumés ne présentent pas tous un intérêt artistique supérieur. C'est ainsi que la sonate de Mangean froide et pompeuse comme pourraient l'être des pages très inférieures de Haendel ne vaut pas à beaucoup près la sonate en mi majeur de Giuseppe Fedeli Saggione ni surtout le charmant andante de Giovanni Chinzer, dont Eug. Wagner, réalisa, d'aimable façon, la basse.

Le concert avec orchestre donné par **L. S. Tenenbaum** avec l'orchestre Lamoureux avait attiré à juste titre salle Gaveau la foule des grands jours. D'aucuns se plaisent à affirmer que cet élève de Lefort deviendra un des plus grands violonistes qui soient lorsqu'il aura acquis la maîtrise et l'autorité qui lui manquent encore. Il possède en tous cas dès maintenant une agilité surprenante, des doigts extraordinaires, du charme, de la fougue et le sens des styles propres à traduire comme il convient Bach, Mendelssohn et Lalo.

Mlle **Lapié** communique à tout ce qu'elle interprète une noblesse et une élévation très rares, si bien que dominé par l'ampleur et l'autorité de la pensée, on ne songe pas à s'étonner des moyens employés et cependant même au point de vue technique il faudrait admirer la netteté, la précision et la qualité des sons. La charmante pianiste qu'est Mlle Caffaret traduisit à merveille des textes de Chopin, et cette soirée eût été parfaite si le concerto de Chausson, un peu plus travaillé, eût été plus au point. Cousinou, de l'Opéra, montra qu'un peu de voix suffit pour enthousiasmer les foules et qu'il n'est pas nécessaire par surcroît de soigner son style et son émission. Gaston Théroine fut comme toujours un accompagnateur discret, précieux et modeste.

Mlle **Yvonne Astruc** sait heureusement s'entourer et on ne saurait trop la féliciter de

nous avoir donné l'occasion d'applaudir Enesco dans le rôle de chef d'orchestre. Le concerto de Brahms, deux mouvements d'une sonate de Bach, le poème de Chausson et le septième concerto de Mozart permirent à Mlle Astruc de mettre en valeur ses qualités techniques très brillantes et son souci des styles différents.



Melle Suzanne Cardon sait donner à la harpe une sonorité ample et continue qui n'est point le fait coutumier de ses émules. La première partie de son programme réservée aux compositeurs femmes nous permit d'applaudir une suite pour harpe, flûte et violoncelle de Melle Grumbach, mais jouant seule, Melle Cardon peut à loisir faire valoir ses qualités rythmiques et sa verve exubérante. Sous ses doigts, tantôt légers, tantôt vigoureux les compositions de Melle Renié, L. Vierne, G. Pierné et Cl. Debussy s'animent d'une vie intense et débordante qui contraste heureusement avec l'interprétation étriquée de nombreux virtuoses.

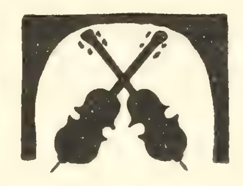
La seconde séance de sonates donnée salle Pleyel par **Melle Marthe Girod** et **Henri Choinet** présenta un attrait plus grand encore que la précédente ; les sonates de Brahms, Lalo, Rozycki et Ropartz fournissent un champ varié aux deux brillants musiciens pour mettre en valeur leurs sonorités profondes et puissantes, leur virtuosité de bon aloi et leur commun respect de ces belles œuvres.

Le concert donné par **Gaston Blanquart** permit d'admirer une fois de plus le talent supérieur de ce flûtiste, de constater qu'il sait à merveille établir un programme très élevé et très varié et de nous réjouir qu'il soit entouré d'amis qui ont nom Enesco, Vieux, Francmesnil et Nicot-Vauchelet qui font tous de bien bonne musique.

La **société artistique et littéraire de l'Ouest** a donné dernièrement un concert très intéressant au cours duquel se firent entendre et applaudir Melle Andrée Arnoult et MM. Eugène Borrel et W. Gwin notamment dans des œuvres de A. Vinée, Purcell et Boely.

Edouard Laparra a eu le courage de faire exécuter par un petit orchestre choisi de l'association Colonne et par deux de nos meilleures cantatrices Mmes Vallin tout un programme de Lully auquel Melle Delcourt ajouta deux pièces de clavecin de Rameau et de Couperin. C'est peut-être la première fois qu'on prend au sérieux le Grand Lully dans une manifestation qui n'appartient pas à la musicologie. E. Laparra mérite tous nos éloges. Au programme figurait également la première audition de *Rythmes espagnols* de Raoul Laparra pour harpe chromatique auxquels Mme Wurmser Delcourt consacra son admirable talent.

M^r^ Mme et Melle Ronchini forment une famille qui semble bien paisible. Tous trois mettent dans leur jeu ou dans leur chant quelque chose de languissant qui semble parfois exagéré, mais ils marquent d'autre part qu'ils aiment, comprennent, et savent la musique.



ROUEN. — *Théâtre des Arts.* — Depuis six ans M. Fermo exerçait au Théâtre des Arts une dictature abusive, se souciant assez peu du cahier des charges, se moquant du public et de la municipalité. Il s'écroule sous une série de représentations d'opérette — ce qui reste un symbole de sa direction. Des 2 œuvres inscrites au cahier des charges il a représenté 3 fois l'une : *Pénélope*, fort médiocrement ; 1 fois l'autre : *Tristan*, avec le personnel de l'opéra.

Les années précédentes il avait monté beaucoup d'œuvres inédites dont plusieurs comme *Soléa* ou l'*Aigle* n'offraient aucun intérêt. L'*Aube Rouge*, *Graziella*, *Djordis* en présentaient davantage. Cet hiver *Cléopâtre* produisit une impression d'art incontestable. En fin de saison M. Fermo donna *Madame Petit-Jardin* de M. André Roumier qui fut un four complet, et le *Fléau* de M. L. Bouserez, mystère macabre d'un mérite réel : la partition se distingue par l'excellente écriture vocale et le relief du chant, par une réelle habileté au maniement de l'orchestre. En dépit de quelque monotonie l'œuvre mérite de retenir l'attention des musiciens.

M. Masselon, le nouveau directeur, un Rouennais sympathique, annonce *Pelléas*, *Parsifal*, la *Vie Brève* et des auditions symphoniques.

Sociétés Chorales. — L'*Accord parfait* aura cet hiver interprété la *Messe à 3 voix* de Franck, *Praxinoë* de L. Vierne et le *Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven. Cette société groupe une élite de musiciennes et de jolies voix, et ses chœurs de femmes atteignent à un degré de perfection rare en province. Les hommes sont solides et entraînés. M.M. Albert et Marcel Dupré apportent à la direction de cette Société un goût et une autorité dignes de tous éloges.

La *Gamme*. Nous aurons le regret d'ignorer cette société, son chef M. Haelling ayant jugé bon de nous ignorer comme critique. M. Haelling nous a déclaré d'ailleurs n'admettre que des compte-rendus de tous points élogieux.

Cercle Symphonique. — M. Sufry consacra une séance à Schumann et diriga avec chaleur l'admirable *Symphonie Rhénane*, tirant un bon parti de son orchestre d'amateurs.

Petits Concerts. — Nos professeurs de chant poursuivent à Rouen une excellente tâche. Mme Marie Capoy conférencie sur Grétry et Rousseau, interprète habilement ces maîtres en compagnie de M. R. Chanoine Davranches et chante la plus grande partie du *Devin de Village* avec des partenaires un peu inexpérimentés.

Mme Marie Robert qui révéla ici (et ailleurs) les grands Romantiques et Moussorgsky, Chausson, Duparc, consacre cet hiver son zèle à Debussy et H. Wolf dont nous retraçâmes 'émouvante biographie.

Melle J. Hébert, M. Krettly assistés de divers partenaires continuent à donner d'intéressants concerts. M. Boquel nous ménage toujours des auditions de choix : Mme Povla Frisch et M. Ciampi ; M.M. Albers, de Lausnay, Melle Ira Novi.

La *Société des Artistes Rouennais* fournit avec ses 4 ou 5 concerts une contribution intéressante chaque année à notre vie artistique. Cet hiver Mmes Lyse Charny, Marie Robert et de Bergevin, Rita del Sarte, M.M. Foix, Benoist et Dupont. — Mmes de Léotard et Gaubert pianistes, Melle Antoinette Veluard, le maître Luzzati ; les violonistes Christiane Roussel, Mendels, Le Feuve, Santa Vicca ; les violoncellistes Dumond, Feuillard et Audisio se partagèrent le succès. Le très sympathique organisateur de ces concerts M. Delepouve a fait preuve d'un goût méritoire.

Et c'est tout, hélas ! Depuis deux ans les concerts deviennent rares ; l'opérette ou l'opéra

cinématographique sévissent au Théâtre des Arts. La musique perd du terrain à Rouen. Il est grand temps de nous ressaisir, en vérité.

PAUL-LOUIS ROBERT.

TOULOUSE. — Calme plat au *Capitole*, le répertoire courant ayant fait tous les frais des représentations en attendant la première de " Julien " qu'on nous promettait depuis le commencement de la saison et qui vient, enfin, d'avoir lieu.

La " concurrence " au contraire montre une activité fébrile. La concurrence, c'est la musique de chambre ou la musique symphonique. L'une et l'autre font de grands progrès à Toulouse grâce aux initiatives privées, loin de toute approbation officielle.

Je vous ai déjà parlé d'une société d'amateurs : la Schola Charles Bordes, qui a abordé avec bonheur le répertoire Palestrinien et les grandes œuvres de J. S. Bach, encore peu connus ici. A côté, l'*Association Symphonique*, créée par un de nos plus actifs professeurs au Conservatoire, Mr Montpellier, et composée de professionnels, donne régulièrement deux fois par semaine, dans le coquet théâtre de l'Apollo, des séances de musique de chambre et de musique d'orchestre qui attirent en foule le public élégant et connaisseur. Citons, parmi les dernières séances qui ont été le plus remarquées, celles données avec le concours du Quatuor Lefeuve ; de Mme Berthe Marx-Goldschmith ; Melle Mathilde Calvet, la belle artiste de l'Opéra ; Melle Jeannette Isnard, lauréat du Conservatoire de Paris (classes de violon) presque une enfant mais déjà très artiste et virtuose d'avenir, et les deux concerts où brilla le sérieux talent de pianiste de Mme Gellibert-Lambert et de Mr Gabriel Sizes.

La cinquième audition de la Société des Concerts du Conservatoire fut dirigée, non par Mr Xavier Leroux qui, empêché au dernier moment se fit excuser, mais par Mr Aymé Kunc dont les qualités remarquables de chef-d'orchestre s'affirmèrent à nouveau. La soliste du jour fut Melle Noëla Cousin, violoniste, 1er Prix du Conservatoire de Paris, qui fit apprécier un solide mécanisme et un joli style dans deux concertos — deux ! — celui en mi bémol de Mozart, si délicieusement musical, et celui de Mendelssohn.

Ainsi que je vous le disais, *Julien*, retardé par les difficultés de la mise au point, a fait une apparition tardive mais très heureuse sur la scène du Capitole. Un peu surpris au début par le sujet, le public sut vite (au milieu de l'obscurité du livret) mettre à part les beautés de la musique et accueillit chaleureusement la nouvelle œuvre de Mr Charpentier, qui fut montée avec un soin intelligent par la direction du théâtre. Excellente interprétation scénique, chorale et orchestrale sous la direction du maestro de la Fuente.

G. G.

BESANÇON. — Consacré exclusivement à la musique française, le programme du 3me Concert d'abonnement fut l'un des plus heureux que nous ait présentés notre Société des Concerts symphoniques. Tout au plus pouvait-on faire quelques réserves sur le choix de l'*Ouverture de Patrie*, de G. Bizet, qui nous paraît aujourd'hui, en certaines parties du moins, quelque peu banale et désuète. Mais les trois autres numéros du programme, l'*Enfance du Christ* de Berlioz (fragments), la *Nuit persane* de C. Saint-Saëns, et la délicieuse suite de *Pelléas et Mélisande* de G. Fauré étaient judicieusement choisis pour se faire valoir par leur propre contraste, et pour donner à notre public un ingénieux aperçu de trois moments de l'art musical français.

Sous la direction toujours appréciée de M. Datte, chœurs et orchestre furent à la hauteur de leur réputation dans l'exécution de ces œuvres. La calme et limpide musique où Berlioz chante le mystère de l'enfance divine fut présentée avec un parfait souci des nuances et une

douce émotion. Si l'art artistocratique et tout intime de M. Fauré trouva notre public un peu froid, par contre le lumineux coloris de la *Nuit persane* l'enthousiasma. Cette œuvre savoureuse fut admirablement mise en valeur par M. Paulet à qui l'on bissa la délicieuse mélodie du *Cimetière*, par Mme Laithier, notre aimable concitoyenne dont le splendide contralto fit merveille, et aussi par l'orchestre et les chœurs ; à signaler encore le parfait talent de diseuse de Mme Dantrevaux.

La conférence préparatoire nous fut une occasion nouvelle d'apprécier le grand talent de M. Henry Najean ; quelques pages de G. Fauré et C. Saint-Saëns nous furent agréablement présentées par Mlles André et Schaeffer et M. Grillot.

E. G.

MARSEILLE. — Au théâtre comme aux Concerts classiques, la saison musicale est aujourd'hui terminée.

Neuf ouvrages nouveaux ont été représentés sur notre scène d'opéra, témoignant d'une somme de travail peu ordinaire: *Parsifal* et le *Crépuscule des Dieux* dont je vous ai parlé successivement ; puis *Gwendoline ;* l'*Enfant Prodigue* de M. Debussy ; *Ivan le Terrible* ; *Panurge ;* un ballet de M. Robert Laloue, nommé *les Fantômes* et deux petits actes de jeunes auteurs marseillais l'*Ouvrière* de M. Lucien Aube et le *Dépit Amoureux* de M. J. Gérard.

Aux Concerts classiques, la saison, d'une durée de cinq mois environ et qui ne comporte pas moins de vingt-deux à vingt-quatre séances, exige par là même beaucoup de labeur et de bonne volonté tant de la part du chef que des musiciens : et chacun a rivalisé de zèle.

Depuis ma derrière correspondance, l'orchestre a joué, en 1re audition : une ouverture de Dvorak *Carnaval ;* la *Pavane pour une Infante défunte* de M. Ravel ; l'ouverture de la *Grande Pâque Russe* de Rimsky-Korsakow ; une rapsodie *Andalucia* de F. Pécoud ; la *Mer* de Paul Gilson ; le prélude de *la Terreur* de F. Le Borne ; un *Lamento* pour orgue et orchestre de M. H. Messerer d'une noble inspiration. Notons aussi une 1re audition de l'ouverture de *Witikind* aux thèmes caractéristique ; *Witikind* est une tragédie musicale dont le texte et la musique sont de notre confrère M. H. Mirande qui tient avec autorité la plume de critique et professa avec distinction l'harmonie aux Conservatoires de Genève et de Lyon.

Comme solistes, nous relevons les noms de Melle Nicole Anckier, harpiste ; M. George Enesco ; M. Emile Sauer dont les exécutions sont parfaites au point de vue pianistique ; enfin M. Alfred Cortot dont la venue parmi nous apporte toujours une véritable impression d'art ; Nous regrettons de n'avoir pu entendre Mlle Jeanne Hatto qui a fait connaître, ici, le *Sommeil de Canope*, de M. G. Samazeuilh.

La Société Chorale, attachée aux Concerts classiques et reconstituée l'an dernier, continue à faire de très sensibles progrès. Elle nous a fait entendre le 2e acte de Pénélope de M. Gabriel Fauré, avec Mmes Croiza et Courso, M.M. Lheureux et Albers, Mlle Mazetgerbe ; la *Lyre et la Harpe* de M. Saint-Saëns.

Pour son concert à bénéfice, M. Hasselmans a monté le *Dies iræ* et le *Tuba Mirum* extraits du *Requiem* de Berlioz, qui n'avaient pas encore été exécutés ici. L'impression produite sur le public a été telle que trois auditions consécutives en ont été données devant des salles combles ; l'effet de ces quatre fanfares disséminées aux quatre points cardinaux est cependant brutal et tout extérieur, mais l'exécution fut fort belle : les groupes des cuivres se composaient des musiciens des Equipages de la Flotte, de Toulon, qui sont remarquables et trouvaient dans l'orchestre et les chœurs des partenaires convaincus. Au même concert, l'ode charmante *A la Musique* qu'Emmanuel Chabrier écrivit pour inaugurer la maison d'un ami.

Enfin, la symphonie avec chœurs de Beethoven clôtura noblement une saison intéressante,

avec M[mes] Brévonnes et Courso, M.M. G. Paulet et Imbert. A la même séance, la *Nuit de Noël* de M. Gabriel Pierné.

HENRI DE VAUPLANE.

ANGERS. — *Neuvième Concert.* Un concert " ordinaire ", dont le programme comportait un important fragment de *la Walkyrie* et le premier tableau d'un drame lyrique inédit de Max d'Ollone, voilà de quoi déjà faire, n'est-ce pas? singulièrement honneur à nos *Concerts Populaires.* En réalité la saison présente qui vit pourtant déjà de bien belles séances en aura-t-elle, (jusqu'à la *Passion*, dont nous parlerons) connu d'aussi parfaites que celle-ci? Le gros intérêt du concert, qui se parait par surcroît des noms de M. Dubois et, surtout, de M[elle] Hatto, c'était évidemment la 1[re] audition de ce tableau de *l'Étrangère* chanté il y a trois mois chez Colonne. Impossible, malheureusement, d'aborder ici à son sujet la passionnante étude de l'esthétique théâtrale particulière à Max d'Ollone. A ce point de vue *l'Étrangère* semble confirmer pleinement, magnifiquement un parti-pris que certains ont déjà tant admiré dans *le Retour.* Résignons-nous donc à ne point parler de la signification " symbolique " du drame non plus que de son affabulation scénique, toutes choses sur lesquelles il m'a semblé qu'on avait quelque peu divagué, dans la presse, au lendemain de l'audition chez Pierné. Musicalement même, il est difficile de faire entrevoir les qualités du 1[r] tableau à qui ne sent pas d'abord l'impérieuse fusion de cette sensibilité, et de cet art. D'où l'acuité un peu déchirante de cette musique, sa " nudité " aussi, et ce qu'on a excellemment défini " sa recherche d'inflexions expressives. " Mais d'où surtout sa pureté absolue, et sa richesse *inouïe*, sa profondeur, son éloquence, et, pour tout dire, et si nous nous plaçons au point du vue idéalement et nécessairement requis ici, sa perfection véritable. M. Max d'Ollone, qui dirigeait son œuvre, a partagé avec ses interprètes et l'orchestre un émouvant succès : M. Dubois fut parfait, et M[elle] Hatto admirable. Tous deux nous donnèrent une inoubliable interprétation de la scène III du 1[r] acte de *la Walkyrie.* Je n'insiste pas sur ces merveilles, non plus que sur le reste du programme qui comprenait encore l'ouverture des *Noces*, des *Danses* de Brahms et le *Rouet d'Omphale* (dirigé, entre autres, avec une maîtrise tout à fait admirable par Jean Gay).

A. M.



Dans notre chronique du 15 mars, nous avons apprécié, en termes nets, suivant notre habitude, l'interprétation du pianiste M. Dumesnil, interprétation qui nous parut trahir le caractère de certaines œuvres, tel *Prélude et Fugue* de Bach et l'*Appassionata* de Beethoven. Usant d'un légitime droit de réponse, M. Dumesnil a fait tenir à *S. I. M.* la petite lettre, évidemment un peu exagérée, quant aux dimensions " légales ", que voici :

Paris, 6 Avril 1914.

Monsieur le Directeur,

L'article publié dans votre dernier Supplément de Quinzaine, sous la signature de Monsieur René Lyr, me suggère quelques réflexions. Rassurez-vous ! Mon intention n'est pas

d'importuner vos lecteurs ni d'entreprendre une longue et inutile polémique. Mais cette critique me remet à la mémoire une ancienne idée, et m'incite à vous en donner un petit aperçu.

Voici donc quelques années, j'avais pensé à fonder une Revue. Une Revue ! direz-vous. Il y en a tant déjà ! — Oui, d'accord. Mais la mienne eût été, peut-être, assez originale dans sa nouveauté. Je voulais l'appeler "*La critique des Critiques !*" et ouvrir largement ses colonnes aux artistes désireux d'opposer leurs propres convictions aux jugements, souvent hâtifs et improvisés (n'insistons pas), de personnalités dont la compétence, d'autre part, n'est pas toujours démontrée de façon indiscutable. Ce but me paraissait intéressant ; je vais essayer de le démontrer.

Monsieur René Lyr, en quelques phrases lapidaires et incisives, extermine mes interprétations de deux grands Maîtres classiques, me décoche une épithète vraiment peu flatteuse pour mes facultés intellectuelles, et assomme, en terminant, un malheureux instrument qui n'en peut mais. J'avoue que j'ai commencé par être fort marri à la lecture de ces lignes. J'ai pensé que peut-être je faisais fausse route et qu'il conviendrait d'aviser, de "veiller au grain". En effet la netteté, la vigueur, la décision du jugement de votre correspondant bruxellois me donnaient à penser que je me trouvais en présence d'une intelligence d'essence supérieure, d'une infaillibilité, d'une clairvoyance quasi-divines lui permettant d'*affirmer* avec une aisance, une autorité qui sont l'apanage de quelques rares élus.

Puis j'ai réfléchi. Somme toute, j'ignore absolument qui est Monsieur René Lyr. Le nom de ce musicographe obscur m'était, jusqu'à ce jour, parfaitement inconnu ! Je me suis dit, d'autre part, que mon interprétation de Bach était basée non seulement sur une étude approfondie, mais encore sur de nombreuses et instructives conversations que j'avais pu avoir avec certains musiciens spécialement avertis du style et de l'esprit du maître, tels que Steinbach, Neitzel, Moor, Casals, Mengelberg, etc. En réfléchissant davantage, je me suis demandé s'il ne serait pas raisonnable d'opposer, en guise de consolation personnelle, ces noms à celui de Monsieur René Lyr. Je me suis senti, du même coup, un peu réconforté. Puis, suivant le cours de l'article, je suis arrivé à Beethoven. Sur ce chapitre vraiment, Monsieur René Lyr n'est pas doux. Il n'y va pas par quatre chemins. Je suis un sot ; voilà ! C'est clair, net et précis. Et pourquoi ? Parce que je comprends la Sonate opus 57 autrement que lui ; parce que je ne me rends aucun compte du sens de cette *lumineuse indication :* Appassionata, et que je crois encore au Beethoven du *Clair de lune.*

Oh, alors, ici j'ai repris confiance. *Clair de lune appassionata*, que de littérature ! Lumineuse indication, en effet, que celle, tout apocryphe, ajoutée par un éditeur sentimental dans un but de lucre, et qui n'a rien de commun avec la profondeur, la noblesse, la grandeur, puis la radieuse sérénité de l'opus 57. J'aurais eu la naïveté de croire que personne ne restait à édifier sur l'exacte valeur de ces sous-titres ; de croire aussi que tout critique musical digne de ce nom commençait par se documenter de façon sérieuse, avant d'aborder le jugement d'une œuvre ou d'une interprétation. Cette petite désillusion m'a rassuré, et je pensais toujours. Je me disais que, somme toute, j'ai consacré à la musique dix-sept années d'un labeur incessant ; que j'ai même approfondi la moindre de mes exécutions ; que j'ai le droit d'être un peu fier, ou tout au moins confiant, à l'idée que Florent Schmitt m'a confié la première audition de son *Quintette*, Gabriel Dupont celle des *Heures dolentes* et de la *Maison dans les dunes.* Et comme leur estime m'est infiniment plus précieuse que celle de Monsieur René Lyr, je me suis senti, à la fin, complètement réconforté. Et tenez, j'en ai même conçu quelque vanité, au point que, sans rien *affirmer*, je me demande maintenant si "le plus sot des deux... !"

Veuillez, je vous prie, m'excuser d'avoir encombré vos colonnes de ce premier feuillet de

ma Revue encore à naître, et agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération très distinguée.

MAURICE DUMESNIL.

" *Œil pour œil, dent pour dent* ". Je ne veux point répondre aux pointes assassines que me décoche, fort spirituellement, M. Maurice Dumesnil, car si mon estime lui reste peu précieuse, j'avoue que sa mésestime m'indiffère. Le fait qu'il ignore parfaitement mon nom d'obscur musicographe, (dieu merci) prouve simplement qu'il ne lit *S. I. M.* que depuis le 15 mars dernier, vu que, dès 1908, ce nom a figuré régulièrement aux sommaires de la Revue. Au surplus, mon ambition ne fut jamais de l'illustrer dans la *critique :* l'ironie de M. Dumesnil n'aurait pu tomber plus à faux. Mais bref. Il oppose, à l'opinion que j'ai signée, les conversations qu'il a eues avec des musiciens célèbres. Celles-ci, sans doute, sont de nature à le consoler en lui donnant la plus haute idée de sa propre valeur. Je m'en réjouis. Je suis désolé en effet que mon obscure appréciation ait pu, un seul instant, l'intéresser ou le blesser légèrement. Toutefois, je tiens à lui faire observer que les hautes leçons de style qu'il a pu avoir ne prouvent rien à ceux qui l'entendirent à Bruxelles, et quand il leur opposerait toutes les louanges du monde, ils prétendraient avoir le droit de garder leur impression. Puisque l'artiste fait appel à la compétence de tiers, je lui dirai encore que le jugement que j'ai traduit est celui de plusieurs musiciens, au nombre desquels je puis citer le compositeur Eugène Samuel Holeman, de qui l'autorité n'est pas discutable, et de qui la compréhension, semblable à la mienne, s'appuie en outre sur la tradition la plus authentique et la plus pure, en ce qui concerne tout au moins Beethoven. Son père, Adolphe Samuel la lui légua, qui la tenait lui-même de son maître, disciple immédiat du grand Créateur. — Pour le reste, je dois convenir que M. Dumesnil n'a pas compris mon article. Une coquille assez fâcheuse, ma foi, m'y faisait écrire *limineuse* pour *liminaire* indication. Mais à cela ne tienne, je déplorais précisément l'erreur *des pianistes* qui, *sottement* (et entre parenthèses encore, je ne songeai pas un instant à créer ici d'équivoque injurieuse) croient *encore* au Beethoven du " *Clair de lune* ". Cela dit assez ce que je pense quant à la valeur des sous-titres, et je me trouve, tout à fait d'accord, on le voit, avec M. Dumesnil, pour déclarer que l'acception "sentimentale" n'a rien de commun avec la profondeur, la noblesse, le cri tumultueux, la fougue *passionnée* du fauve et douloureux, du mâle et poignant Beethoven. La conclusion est plaisante. Il me parait que le pianiste ne se rend pas compte de ce que son jeu, de virtuosité gracieuse, trahit sa compréhension. S'il veut bien accepter qu'une œuvre d'art a besoin, pour être complète, de l'accord de ses trois éléments de vie : auteur, interprète et auditeur, s'il estime comme moi que ce dernier, aussi modeste soit-il, peut offrir un utile critérium à l'officiant, après avoir fait la part de ce que mon avis a de personnel, il gardera tout de même, pour corriger son assurance d'être toujours *dans la vérité*, ce *grain* dont il parle, ce grain de doute et d'inconscience qui fait les vrais artistes, et même, les grands interprètes.

René Lyr.



ÇA ET LA

Echos

Les surprises du divorce.

L'incompatbilité d'humeur fait des ravages parmi les musiciens. En quelques semaines nous avons vu une cantatrice et son auteur préféré, un compositeur et son interprète de prédilection, un couple de librettistes et un ménage à trois de directeurs introduire, presque simultanément, une instance en divorce. Et voici qu'on annonce un nouveau recours aux bienfaits de la loi Naquet. Une des plus courageuses amazones qui se soient jamais vouées au service de la musique, vient d'écrire à l'un de ses compagnons d'armes pour stigmatiser la direction suivie récemment par le bataillon sacré dans les rangs duquel elle avait combattu jusqu'ici avec tant de vaillance. Dans sa lettre elle s'éleva contre le décadentisme en faveur dans certains milieux et dénonça le péril que nous font courir les toxines du gibier faisandé qu'affectionnent nos cuisiniers. Et la Walkyrie révoltée parlait de rendre à Wotan sa lance de combat et son bouclier.

Cet acte d'indiscipline sème l'émoi au camp. Une tentative de conciliation va peut-être permettre d'étouffer ce douloureux incident et d'en conjurer les suites, toujours regrettables pour le moral des troupes.

ø ø ø

La critique unifiée.

Ce théâtre n'a pas toujours eu à se louer de la critique. Il tient pourtant beaucoup à mettre sous les yeux du public la traditionnelle série d'appréciations élogieuses que l'on prélève avec soin dans les différents compte-rendus pour démontrer l'unanimité de l'enthousiasme au lendemain d'une bataille. Mais comment rédiger ce bulletin de victoire avec des articles ironiques, méprisants ou furibonds qui s'entassent sur le bureau directorial ? Impossible de trouver une " revue de la presse " avouable dans ce concert de réprobation.

Mais le directeur ne s'émeut pas de ces vagues contingences. Il envoie à tous les journaux des communiqués remplis de la plus noble exaltation et vantant les mérites de son nouveau spectacle ; il laisse s'écouler quelques semaines... et enfin, s'armant de ciseaux, découpe soigneusement les plus lyriques de ses ordres du jour pour en composer un ensemble dithyrambique. Et le public apprend avec respect que la critique toute entière a été émerveillée du beau spectacle d'art qui lui a été offert. " Nous lisons dans le Figaro, dans le Temps, dans Comœdia... etc. " dit froidement le rédacteur pince-sans-rire, en accumulant les coupures optimistes. Le lecteur ne songe pas à se demander sous quelle signature on lit de si chaudes déclarations et le tour est joué. On n'est, en effet, jamais si bien servi que par soi-même.

Ah ! perfido...

Dans nos grands concerts symphoniques l'homme qui tient la baguette et l'homme qui tient l'archet sont souvent tentés de croiser comme deux épées ces deux insignes de leur royauté. Les assauts entre chefs d'orchestre et virtuoses ne se comptent plus. Après Casals qui parait en tierce et en sixte mais que Pierné désarma après des battements de seconde, un savant contre de quarte et une attaque de septième, voici, nous dit-on, qu'Ysaye vient d'affûter soigneusement son archet sur son pain de colophane et de tomber en garde en face d'un capellmeister de New-York qui émettait la singulière prétention d'écarter d'un *Festival Beethoven* un concerto... de Vivaldi.

L'illustre violoniste ne voulut pas rompre d'une semelle et y perdit stoïquement, nous assure un confrère, un cachet de 10.000 francs. Si l'on veut bien se souvenir qu'Ysaye avait déjà voulu, à Zurich, faire entrer de force dans une grande apothéose de Beethoven un Concerto de M. Moor on comprendra pourquoi la Ligue anti-beethovienne du IX[me] arrondissement, pour récompenser cet héroïque prosélytisme, a décidé d'offrir au grand virtuose le titre de membre bienfaiteur.

ø ø ø

Musique sur l'eau.

Les frontières mystérieuses qui séparaient le domaine du bruit de celui de la musique tendent de plus en plus à s'effacer. Les musiciens s'annexent avec une satisfaction croissante ces territoires inconnus si riches en surprises sonores. Le développement donné à la percussion par nos orchestrateurs modernes les plus audacieux est, à cet égard, tout à fait caractéristique. La section des gas-de-batterie s'augmente de jour en jour dans nos armées instrumentales. Et voici que la nature s'intéresse à nos jeux musicaux et veut tenir sa partie dans nos concerts. " Les orgues de la terre" dont parle le taoïste Louis Laloy s'accordent lentement pour permettre aux futurs Strawinsky de leur réserver une portée dans leurs partitions. Les éléments prennent le *la* à notre diapason. Les ingénieurs hydrographes nous apprennent, en effet, que toutes les cascades du monde, quelle que soit leur importance, donnent un *fa* grave nettement perceptible sur lequel vient se greffer un accord parfait d'*ut* majeur. Quelle merveilleuse ressource ! Quelle grandiose contribution aux festivals de plein air. Quelle belle pédale naturelle pour le prélude — transposé — du *Rheingold* exécuté à Schaffouse, près du *Rheinfall!...* La Compagnie des Eaux est dans la joie : elle va faire installer des conduites soigneusement calibrées dans toutes les salles de concert pour offrir aux musiciens toute une gamme chromatique de cascatelles. A quand le premier concerto pour deux robinets obligés et orchestre ?...

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

Pour fêter le passage à Paris d'Enrique Granados, notre Revue a réuni dans un déjeuner intime au Café de Paris le comité de la *Société Musicale Indépendante* qui avait organisé le festival du 4 avril, et quelques amis de l'éminent artiste espagnol parmi lesquels on remarquait Alfred Cortot, Ricardo Vinès, Montoriol-Tarrès, Lucien Wurmser, Lazare Lévy, M[me] Jane Mortier, Louis Laloy, Henry Malherbe, J. Nin, Llobet, Quiroga, Costa, Cassado, Salomon, M[lle] Rose Féart, Raoul Bardac, René Delange, Kauffmann, M[lle] Lilian Grenville, José Vinès, A.-Z. Mathot, Maurice Léna, Smith, Roché, Aroca, etc. etc.

Au dessert, notre Directeur a traduit les sentiments de tous les artistes présents en exprimant à Granados la sympathie et l'admiration dont l'entourent les musiciens français et en formulant le vœu de voir créer sur un de nos théâtres, le drame lyrique auquel travaille en ce moment l'auteur des *Goyescas.*

Granados a répondu avec autant d'esprit que de modestie et s'est déclaré infiniment touché de l'accueil de ses confrères français. Il gardera, affirme-t-il, de ce séjour à Paris le plus excellent souvenir.

* * *

En exécution de la *Fondation Crescent*, un concours de poèmes a été institué en vue de mettre un livret à la disposition des compositeurs qui désireraient prendre part au concours d'œuvres musicales dramatiques de cette *Fondation* et le prix a été décerné à M. *Eugène Adenis* pour un poème intitulé “ Barberine ” comédie musicale, d'après *Alfred de Musset.*

Tous les compositeurs de nationalité française sont admis à concourir et ont la faculté d'écrire leur partition soit sur le livret de M. Eugène Adenis, soit sur tout autre livret de leur choix. L'auteur de la partition ayant obtenu le prix recevra une prime de 5,000 francs. Si le prix n'est pas décerné, l'auteur de la partition ayant obtenu une mention recevra une prime de 2,500 francs. D'autre part, une somme de 10,000 francs ou de 14,000 francs selon que l'ouvrage aura 2 ou 3 actes, sera attribuée au théâtre lyrique qui aura monté cet ouvrage.

Le programme du concours et le livret de “ Barberine ” seront adressés aux compositeurs qui en feront la demande au Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts (Bureau des Théâtres).

* * *

Le Comité des Concerts Lamoureux vient d'élire son second chef. C'est sur M. Rhené Bâton que s'est porté son choix. Cette décision sera très sympathiquement accueillie par tous les musiciens et nous félicitons bien cordialement les électeurs et l'élu de cette heureuse nomination.

* * *

Un emploi de professeur de violon est actuellement vacant à l'Ecole Nationale de Musique de Valenciennes. Le titulaire est tenu d'enseigner en même temps l'alto à cordes. Il devra faire le cours de musique de chambre. Les candidats devront adresser leur demande d'inscription avant le 10 mai prochain à Monsieur le Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Valenciennes qui leur fera parvenir le programme du concours. Le traitement de début sera de 1.200 francs par an pour la classe de violon et de 300 francs pour la musique de chambre. Le Professeur est tenu de remplir la partie de violon solo à l'orchestre du Théâtre, et touche de ce fait une rétribution qui ne sera pas inférieure à 400 francs. Pour tous renseignements s'adresser à M. Fernand Lamy, directeur de l'Ecole nationale de Musique.

* * *

Les *Amis des Cathédrales.* — Les *Amis des Cathédrales* se rendront le mardi 28 Avril à Amiens dont ils visiteront, de 10 heures à midi, la Cathédrale, sous la direction de M. Georges Durand, Archiviste du Département.

A 2 h. 30, à la Cathédrale également, audition de musique sacrée, du Moyen-Age au XIXe siècle par les “ Chanteurs des Amis des Cathédrales ”, sous la direction de Mr. Henri Letocart, l'éminent Maître de Chapelle de Saint-Pierre de Neuilly. Le Grand-Orgue sera tenu par M. Joseph Bonnet, le talentueux organiste de l'Eglise Saint-Eustache à Paris et de la Société des Concerts du Conservatoire, et par M. Boucher, organiste de la Cathédrale. Œuvres de J.S. Bach, Clérambault, C. Franck. Répons de l'Office Saint-Firmin d'Amiens. Motets de Bournouville, Palestrina, Schütz. Motets de P. de la Rue, Orlando de Lassus, Gabrielli, Rameau.

***

Une erreur de composition nous a fait attribuer dans notre dernier numéro à M. *Gérard* Hekking un récital qui avait été donné en réalité par son cousin M. *André* Hekking. Nos lecteurs auront sans doute rectifié d'eux-mêmes, mais nous tenons à rendre à M. André Hekking la justice qui lui est bien due et les éloges qu'il a mérités dans cette circonstance.

***

Monsieur Paul Goldschmidt devant séjourner à Paris du 1er Mai au début de Juin acceptera un nombre limité d'élèves. Pour les inscriptions s'adresser : à l'administration de Concerts A. Dandelot, 83, Rue d'Amsterdam, Paris.

***

Gottfried Galston nous revient chargé de nombreux lauriers cueillis en Russie. Son succès, après ses concerts historiques de Kieff, Charkoff, Tiflis et ses quatorze récitals de Pétersbourg a été tel que la Société Impériale Russe de Musique a réengagé le brillant pianiste pour une grande tournée au cours de la saison 1914-1915. Gottfried Galston arrivera prochainement à Paris pour donner deux récitals à la Salle Erard, le 27 avril et le 7 mai.

***

De Bruxelles.

Très brillant concert à la Salle Æolian, donné par Mlle Vizentini et Alfred d'Ambrosio. La *Sonate* de Fauré, des pièces de Debussy, Albeniz, Dubois, Chopin, Schumann et Liszt et la *Sonate* op. 30 de Beethoven valurent aux deux remarquables artistes les plus chaleureux applaudissements.

***

De Genève. — Notre collaborateur, M. le professeur et Mme Frank Choisy, ont offert dernièrement, dans leur hospitalière demeure de la Grand'Rue, une soirée de musique russe, avec le concours de B. Kibaltchitch, de la Chapelle russe et d'artistes distingués.

Dans l'assistance, M. le Consul de Russie et Mme de Wiesel, l'archiprêtre et Mme Orloff, Prince et Princesse Lobanow, Baron et Baronne de Vientinghoff, Mme de Roberty, le corps consulaire accrédité à Genève, ainsi que l'élite de la société genevoise. Au programme, Moussorgsky, Liadoff, Akimenko, Borodine, Cui, Rimsky, Kalinikoff, Rachmaninoff, Winkler, Lvovsky, etc.

***

De Monte-Carlo.

A l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du règne de S. A. S. le Prince de Monaco, de grandes fêtes auront lieu le lundi de Pâques prochain, 13 Avril.

On inaugurera le monument commémoratif, sculpté par le maître Constant Roux. Sur l'initiative des membres les plus autorisés de la Colonie Etrangère, un Comité fut formé, qui recueillit, pour l'érection de ce monument au Prince, les six mille souscriptions dont le " Livre d'Or " forme un véritable Gotha de l'élite mondaine et intellectuelle.

Ce livre est aussi un magnifique livre d'art, orné par le maître médailliste Tony Szirmaï d'une plaquette et de ciselures qui en font une œuvre unique.

***

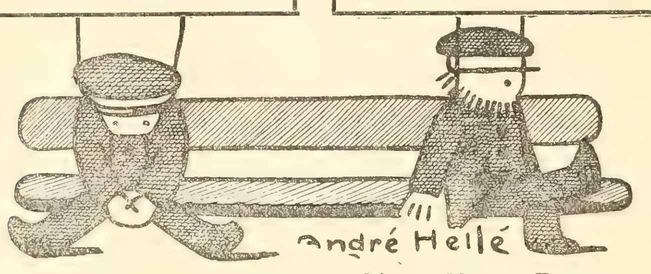
Les *Barbares* de M. Camille Saint-Saëns ont été triomphalement accueillis. La musique, si noblement inspirée, que le maître écrivit sur l'excellent poème de Victorien Sardou et M. L. B. Gheusi, a été acclamée. M. Camille Saint-Saëns qui assistait à la représentation, dans la loge princière, dut, à la fin du second acte, saluer le public qui lui fit une grandiose ovation. M. Raoul Gunsbourg avait monté cette belle œuvre avec le plus rare souci d'art :

l'interprétation fut magnifique avec les deux belles tragédiennes lyriques Mme Kousnetzoff et Mlle Bailac, et le merveilleux ténor Rousselière. Ces trois admirables artistes étaient brillamment entourés par MM. Clauzure, Maguenat, André Gilly et Feiner. L'orchestre, sous la direction de M. Léon Jehin, exécuta en toute perfection la partition des *Barbares*.

Deux œuvres nouvelles, deux nouveaux succès :

D'abord, *Kaatje*, opéra en trois actes de M. Victor Buffin, sur un fort intéressant livret de MM. Paul Spaak et Henri Cain. La musique de M. Victor Buffin est fort expressive et a beaucoup plu. Le public a applaudi chaleureusement l'œuvre et ses excellents interprètes, Mmes Heldy, Charney, Carton, Cuvelier, MM. Girod et Bourbon.

Puis *Leilah*, deux actes exquis de MM. Bemberg et de Lorey, sur un poème féerique de M. Jules Bois : c'est un conte adorable et émouvant où le poème et la musique réalisent un délicieux rêve d'art. *Leilah* a valu un très vif succès à Mmes Kousnetzoff, Doriani, Carton, Rozann, Malraison, et à M. André Gilly. Très beaux décors de MM. Visconti et Eugène Frey.



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique



La remarquable pianiste MARIA LEVINSKAJA
qui vient de remporter un très gros succès aux Concerts Seckiari.



(Cliché Félix)

La charmante cantatrice MADELEINE BONNARD, qui fut la soliste applaudie des trois derniers Concerts du Conservatoire, s'habille chez *Worth*.

LA BÉNÉDICTINE
DANS LES ARTS



Je suis certain que les Bénédictins au temps du "Jongleur de Notre Dame" buvaient de l'exquise Bénédictine comme nous en avons heureusement encore aujourd'hui.

M. Massenet

Année. 1er Mai 1914

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



LE 5me CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

MUSIQUE ET LE BALLET AU SÉNÉGAL, par Paul Adam. UN ART QUI RETARDE, MUSIQUE AMÉRICAINE, par Cora Lyman. BOELY ET SES ŒUVRES DE PIANO, par M. Brenet. LE STYLE EN MUSIQUE, par P. Landormy. LES LIVRES.

L'ACTUALITÉ par

NCENT D'INDY. LOUIS LALOY. P. CLÉMENCEAU. P. LOCARD. V. DEBAY. MAURICE BEX. P. LADMIRAULT. RENÉ LYR. SWIFT.

onnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie Tél. Wagram : 98-12

Voir page 41 le Bulletin mensuel de la Société Française des Amis de la Musiq

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

13, AVENUE MONTAIGNE

SAISON ANGLO-AMÉRICAINE DE GRAND OPÉRA

ORGANISÉE PAR LA

Boston Opéra Company et le Royal Opéra Covent Garden

DE LONDRES

du 25 avril au 30 juin 1914

Directeur Général : M. HENRY RUSSELL

RÉPERTOIRE

L'AMORE DEI TRE RE (*Création à Paris*)	MONTEMEZZI
UN BALLO IN MASCHERA	VERDI
IL BARBIERE DI SIVIGLIA	ROSSINI
DON GIOVANNI	MOZART
FRANCESCA DA RIMINI (*Création à Paris*)	ZANDONAI
MANON LESCAUT	PUCCINI
DIE MEISTERSINGER VON NURNBERG	WAGNER
LE NOZZE DI FIGARO	MOZART
OTELLO	VERDI
I PAGLIACCI	LEONCAVALLO
PARSIFAL	WAGNER
TRISTAN UND ISOLDE	WAGNER
LES TROIS MASQUES	I. DE LARA

ARTISTES (Par ordre Alphabétique)

Soprani et Mezzo Soprani

Bianca Bellincioni
Franziska Bender-Schaefer
Emmy Destinn
Claire Duc
Louise Edvina
Mary Garden
Frieda Hempel
Maria Kousnezoff
Elvira Leveroni
Margarete Matzenauer
Nellie Melba
Claudia Muzio
Alice Nielsen
Rosina Raisa
Maggie Teyte
Eva Van der Osten

Barytons et Basses

Pasquale Amato
Aquistapace
Paul Bender
Francesco Cigada
Johannes Fönss
August Kiess
Paul Knüpfer
Paolo Ludikar
Pompilio Malatesta
Vanni Marcoux
Antonio Scotti
De Segurola
Luigi Tavecchia
Carol Van Hulst
Taddeo Wronsky

Ténors

Peter Cornelius
Giulio Crimi
Eduardo Ferrari-Fontana
John Mc-Cormack
Giovanni Martinelli
Giordano Paltrinieri
Johannes Sembach
Vincenzo Tanlongo

Chefs d'Orchestre : MM. Albert Coates, Roberto Moranzoni, Ettore Panizza, Félix Weingartner et Pierre Monteux.

Directeur de la scène : M. Joseph Urban

Chef des chœurs : M. Oreste Sbavaglia

Régisseur : M. Léon Urban

Chœurs de la " Boston Opera Company. " — Orchestre de la " Société des Concerts Monteux "

CINQUIÈME CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Tous nos lecteurs savent que la Société Internationale de musique qui présida jadis à notre fondation, organise périodiquement de vastes Congrès de science et d'histoire musicale. Ils se souviennent encore des compte-rendus des Congrès de Vienne (1909) et de Londres (1911), et nous leur avons dit, ici-même, que le prochain Congrès se réunirait en juin prochain à Paris.

C'est donc à la France, et en particulier à Paris, qu'incombent cette fois la responsabilité et l'honneur d'une semblable manifestation. Si nous nous rappelons l'accueil fait à notre Société par la capitale de l'Autriche et par celle du Royaume-Uni, nous ne pouvons nous dissimuler l'importance de notre tâche. Mais nous savons que Paris, lorsqu'il s'agit d'hospitalité, sait se montrer digne de toutes les comparaisons et, dès maintenant, les précieux concours que la Société à su grouper autour de cette belle exposition de notre art et de notre science, nous permettent d'assurer que la cinquième Congrès de la S. I. M. se montrera digne de ceux qui l'ont précédé.

Voici les détails de l'organisation du Congrès, préparé méthodiquement depuis un an, par de nombreuses réunions tenues au Ministère des Beaux Arts et au Ministère de l'Instruction Publique, sous la présidence de M. Louis Barthou.

COMITÉ D'HONNEUR

PRÉSIDENTS :

HENRY ROUJON,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, membre de l'Académie Française

LOUIS BARTHOU,
député, ancien président du Conseil

MM. Chassaigne Goyon, *Président du Conseil Municipal de Paris ;* Delanney, *Préfet de la Seine ;* Poirier de Narçay, *Président du Conseil Général de la Seine ;* L. Liard, *Vice-Recteur de l'Académie de Paris ;* E. d'Estournelles de Constant, *chef du Bureau des Théâtres ;* Messager, Broussan, J. Rouché, *Directeurs de l'Opéra ;* Gheusi, Emile et Vincent Isola, *Directeurs de l'Opéra-Comique ;* A. Carré, *Administrateur Général de la Comédie-Française* ; H. Marcel, *Directeur des Musées Nationaux*; Homolle, *Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale ;* P. de Nolhac, *Conservateur du Musée de Versailles* ; L. Layus, *Président du Cercle de la Librairie.*

MM. A. Bruneau, Gustave Charpentier, Claude Debussy, Théodore Dubois, Paul Dukas, Gabriel Fauré, E. Paladilhe, Camille Saint-Saëns, Ch.-M. Widor.

M[me] la Princesse de Polignac. MM. Henry Deutsch de la Meurthe, J. Ecorcheville, le professeur Gariel, H. Auriol, député, G. Berly, Président des *Amis de la Musique*, A. Blondel, directeur de la maison Erard, J. Chantavoine, C. Chevillard, directeur des *Concerts Lamoureux*, M. Couyba, sénateur, ancien ministre, F. Custot, président de l'*Ut-Mineur*, R. Doire, *Administrateur général de la Revue S. I. M.*, Etienne Gaveau, directeur de la Maison Gaveau, Paul Gentien, Fernand Halphen, G. Lyon, directeur de la Maison Pleyel, Georges Menier, P. Monteux, directeur des *Concerts Monteux*, Louis de Morsier, Ch. Mutin, directeur de la maison Cavaillé-Coll, Gabriel Pierné, directeur des *Concerts Colonne*, E. Poliakow, Théodore Reinach, député, membre de l'Institut, Jules Roches, député, ancien ministre, Alexis Rostand, président du Comptoir National d'Escompte de Paris, J. Stern, J. Tauber, Emile Vuillermoz, *rédacteur en chef de la Revue musicale S. I. M.*, Edouard Weisweiller.

COMITÉ EXÉCUTIF

Président : Louis Barthou, député, ancien Président du Conseil ; *Vice-Présidents :* La princesse Edmond de Polignag, Henry Deutsch de la Meurthe, J. Ecorcheville, président de la Société Internationale de Musique, Professeur Gariel, membre de l'Académie de Médecine ; *Secrétaire Général :* Jean Chantavoine ; *Trésorier :* Ch. Mutin, directeur de la Maison Cavaillé-Coll.

Commission des Fêtes : J. Rouché, *directeur de l'Opéra*, Louis de Morsier, Edouard Weisweiller.

SECTIONS

1. — *Histoire Profane.* — André Pirro, professeur à la Faculté des Lettres de Paris, M. Brenet, et J. Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire.
2. — *Histoire Religieuse.* — A. Gastoué, consulteur de la Commission Pontificale pour la réforme du Chant Grégorien, et Félix Raugel, maître de Chapelle de S[t] Eustache.
3. — *Esthétique.* — L. Dauriac, professeur honoraire de la Faculté de Montpellier, et E. Poirée, conservateur-adjoint de la Bibliothèque S[te] Geneviève.
4. — *Ethnologie.* — Louis Laloy, secrétaire général de l'Opéra, docteur ès-lettres, et Gabriel Lefeuve.
5. — *Acoustique.* — Gariel, professeur de l'Académie de Médecine, et Gustave Lyon, directeur de la Maison Pleyel.
6. — *Instruments.* — L. Greilsamer, et Ch. Mutin, directeur de la Maison Cavaillé-Coll.
7. — *Bibliographie.* — L. de la Laurencie, et Henry Expert, Sous-bibliothécaire du Conservatoire.

8. — *Théorie et Enseignement.* — Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire de Musique, et Paul Vidal, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique.

RÈGLEMENT DU CONGRÈS

Article 1er. — La session du 5e Congrès de la Société Internationale de la Musique se tiendra à Paris, et aura une durée de 10 jours, du 1 au 10 juin 1914.

Article 2. — Le montant de la cotisation est de 30 fr. (15 fr. pour les membres de la Société). Il doit être versé lors de l'inscription.

Article 3. — Les langues officielles du Congrès sont : l'allemand, l'anglais, le français et l'italien.

Article 4. — Il peut être fait des communications dans une langue autre que les langues officielles, si les auteurs en ont fait parvenir un résumé dans une des langues officielles avant le 1 mai 1914.

Article 5. — Il peut être mis, à l'avance, certaines questions à l'ordre du jour du Congrès, pour lesquelles des rapporteurs seront désignés.

Article 6. — Ne peuvent être acceptés les travaux imprimés ou ceux ayant été déjà présentés à d'autres Congrès.

Article 7. — Le titre et le résumé des communications présentées au Congrès doivent être envoyés au Secrétaire du Comité d'organisation, avant le 1 mai 1914, pour être publiés et remis aux Congressistes.

Article 8. — Les congressistes en arrivant à Paris doivent faire connaître au Secrétariat leurs noms, titres et qualités, adresse ordinaire, adresse pendant le Congrès.

Article 9. — Les Gouvernements Etrangers sont invités à se faire représenter au Congrès par des délégués officiels. Ces délégués s'entendront sur celui d'entre eux qui prendra la parole à la séance d'inauguration.

Article 10. — Le Comité d'Organisation du Congrès, d'accord avec le Comité Directeur de la Société, constitue le Bureau définitif du Congrès, en s'adjoignant un certain nombre de membres choisis parmi les savants présents au Congrès.

Article 11. — Pour l'étude et la discussion des rapports et des communications, le Congrès se divise en sections, dont la liste et les bureaux provisoires ont paru dans le Bulletin mensuel de Juillet-Août.

Article 12. — Le Bureau d'une section du Congrès est constitué par son Bureau provisoire, auquel sont adjoints des présidents étrangers et des secrétaires.

Article 13. — Autant que possible, les secrétaires devront être choisis parmi les personnes ayant la connaissance de plusieurs langues.

Article 14. — Les sections sont maîtresses de leur ordre du jour ; elles fixent le nombre, les jours et heures des séances, ainsi que l'ordre dans lequel seront

faites les lectures ou communications. Les décisions prises doivent être portées le plus rapidement possible à la connaissance des membre du Congrès.

Article 15. — A l'issue de la séance d'inauguration, les sections se réunissent dans leurs salles respectives pour compléter leurs bureaux et pour fixer l'ordre du jour de la première séance de travail.

Article 16. — Le temps accordé à un auteur pour la lecture ou l'exposé d'un travail ne peut excéder quinze minutes, à moins que la Section consultée n'en décide autrement.

Article 17. — Une même personne ne peut prendre plus de deux fois la parole dans une discussion sur une même question. Ces interventions ne peuvent avoir des durées respectivement supérieures à cinq minutes ; pour l'auteur du travail en discussion, ces durées peuvent être de dix minutes.

Article 18. — Les manuscrits des communications doivent être remis au Secrétaire de la Section à la fin de la séance où la communication a été faite.

Article 19. — Les personnes qui prennent la parole dans une discussion doivent remettre au Secrétaire de la Section un résumé de ce qu'elles ont dit avant la fin de la séance (au plus tard dans les vingts-quatre heures).

Article 20. — Deux ou plusieurs Sections peuvent se réunir pour entendre des communications qui les intéressent également.

La carte de Congressiste, donnant le droit d'assister à toutes les séances, réunions, auditions et fêtes du Congrès pourra être retirée aux bureaux de la Société, 29 rue La Boétie, à partir du 10 mai. Son prix, pour tous ceux qui ne font pas partie de la Société Internationale de Musique, est fixé **à 30 frs.**

Nous ne saurions trop recommander à nos lecteurs de s'associer en foule à cette grande manifestation, qui sera la première de ce genre organisée par notre pays. Car, jamais un Congrès musical autonome, et indépendant d'une Exposition officielle, n'a encore tenu ses assises à Paris. Il importe donc que l'intérêt et l'éclat de cette *première*, à laquelle assisteront les délégués officiels de vingt Gouvernements Etrangers, soit en tout point digne de notre grand pays et de notre bonne Ville.

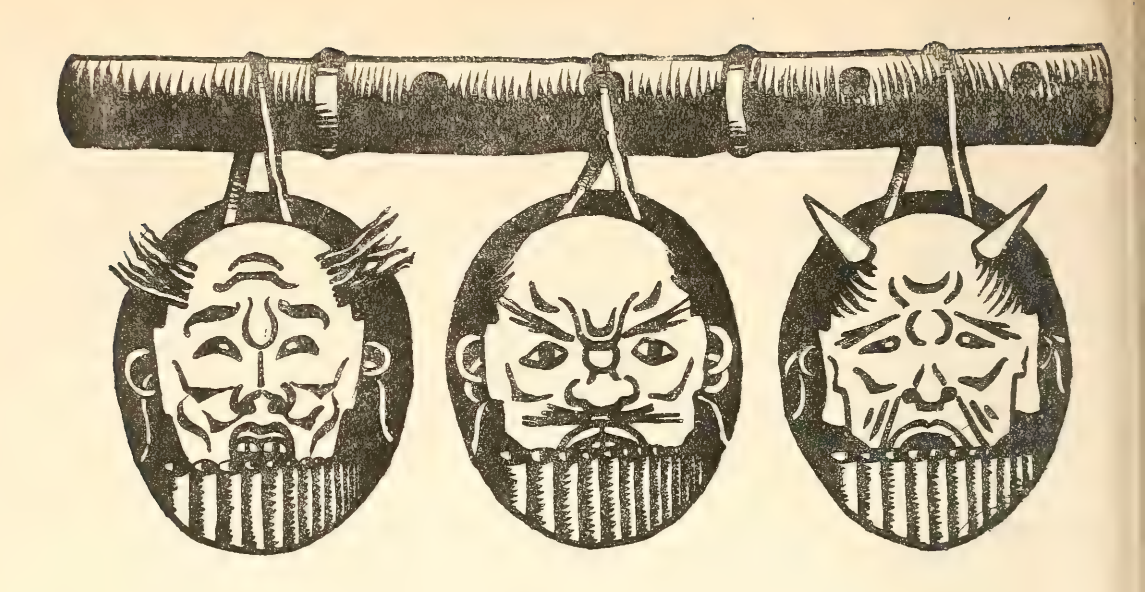
La Rédaction.

Programme général

DU 1er AU 10 JUIN

	MATIN	APRÈS-MIDI	SOIR
Lundi 1		Réunion des *délégués des Sections* de la Société	*Réception* à la Salle des Fêtes d'Excelsior
Mardi 2	*Séance d'inauguration* à la Sorbonne	*Séance de travail* [1]	
Mercredi 3	*Séance de travail*	*Séance de travail*	*Opéra-Comique* (Série A)
Jeudi 4	*Séance de travail*	*Séance de travail*	*Concert* de Musique de la Renaissance, Salle Gaveau
Vendredi 5	*Séance de travail*	*Séance de travail*	*Opéra-Comique* (Série B)
Samedi 6	*Séance de travail*	*Séance de Clôture*	
Lundi 8	*Concert des Primitifs Français* à la Sainte Chapelle du Palais	*Concert de Musique de Chambre ancienne* au château de Versailles	
Mardi 9	*Concert de Musique Religieuse des XVIIe et XVIIIe siècles* à l'Eglise du Val-de-Grâce	*Concert de Musique d'Orchestre*, avec réception chez Mme la Princesse de Polignac	*Banquet* suivi d'un Spectacle de Musique ancienne
Mercredi 10			*Concert de l'Orféo Catala de Barcelone* au Théâtre des Champs-Elysées

[1] Les séances de travail du Congrès auront lieu à l'Hôtel des Ingénieurs Civils, 19 rue Blanche, et chez MM. Pleyel, Lyon et Cie.



LA MUSIQUE ET LE BALLET AU SÉNÉGAL

Nous avons affranchi, au prix d'exploits sans pareils dans l'histoire de Rome ou de Sparte même, quinze à vingt millions d'hommes vraiment civilisés, habiles dans les métiers de l'artisan du pasteur, du pécheur, du planteur. Aujourd'hui três reconnaissants, ils en témoignent par l'héroïsme quotidien de leurs guerriers devenus sous notre drapeau, ces tirailleurs légendaires pour leur invraisemblable courage et leur sens exemplaire de l'honneur.

On les voit à Dakar, en vestes et en caleçons d'uniforme beaux soldats que la chechia pare de son écarlate et de son gland bleu. Grands, le front découvert et bosselé, la lèvre dédaigneuse, les pommettes larges et dures, les Ouoloffs marchent orgueilleusement, avec au côté, l'épée-baïonnette trop petite pour leur taille. En gaîté, le rire devant l'œil puéril, nos Bambaras se dandinent contents de se sentir trapus, musculeux, solidement posés sur leurs pieds larges, et toujours prêts aux mises en gardes comme aux voltes rapides de l'escrime à la bayonnette. Plus noirs, quelques Dahoméens narquois, délurés, curieux, semblent faire cas de leur esprit et de leur élégance militaire pour laquelle leurs regards vifs réclament des approbations. Fils des plus anciens civilisés en Afrique le Saracolé se montre taciturne, pénétré de sa mission. Il boude si l'on en croit la grosseur tombante du pli nasolabial, la pesanteur de la bouche allant vers le menton pointu, vers le sol. Il y a les Peuhls à d'origine méditerranéenne

au nez droit, au teint ambré, qui portent leurs galons avec noblesse. Leurs regards obstinés scrutent l'âme d'autrui. Des Toucouleurs paradent fiers imposants, soucieux de paraître guerriers autant que leurs ancêtres, fondateurs d'empires. D'ailleurs beaucoup de ces tirailleurs sont gentilshommes. Fils, petit fils de chefs, et, par atavisme, habitués au commandement comme à l'indispensable obéissance, ils n'ont rien perdu de ce qui détermina jadis leurs triomphes lorsqu'ils combattaient pour la suprématie de leurs ambitions collectives, ou lorsqu'ils luttaient, contre le maure et le noir islamisé, pour la défense de leurs filles et femmes, de leurs récoltes, de leur bétail.

Aussi rien de malpropre ni de honteux dans la cité militaire. Facilement les officiers obtiennent l'entretien de ces maisonnettes rondes et blondes, couvertes d'un chaume en pointe. Le soldat les construit lui-même dans l'alignement, pour son épouse a la coiffure artiste, pour sa marmaille brune, vivace, toute nue... La charmante enfance ! Depuis le bébé obèse dolichocéphale qui titube chargé d'un crâne volumineux, jusqu'à la fillette gracile et futée qu'habille un brin de chiffon dans le trou de la cloison nasale où s'introduira plus tard une boucle d'or, ce petit monde est tout de joie. Joie qui frétille et gambille, qui galope et culbute, qui bataille et se relève grise de sable, les rires au soleil, les gestes en tumulte. Le climat permet à ces momes de ne pas être ballonnés, comme les notres, par de jupons grotesques, des tabliers à carreaux des bérets hideux. Point de ces monstres ahuris et morveux que nous offrent sans pudeur les seuils de nos fermes. Mais la plus ravissante la plus libre et la plus folle des puérilités heureuses, celle que l'art du XVIIIe siècle nous peignit dans les trumeaux sous l'apparence d'amours à carquois et à torches. Ajoutez le comique de houppes ou de chenilles armoriales taillées dans la mousse des cheveux, et isolées sur l'occiput de ces petits crânes ras, par dessus tant de minois toujours en éveil. Voyez ce marmot potelé, ventru comme un Buddah à cheval sur l'échine d'une sœur maternelle qui compte neuf ou dix ans, et qui trotte allégrement pour rejoindre ses camarades au jeu. Riez à cette vierge minuscule vétue d'un fil de perles blanches et bleues autour des reins. Avisez ce garçon plus cabriolant que le chevreau poursuivi, suivez les écoliers crépus en sarrau court et décolleté qui se précipitent a la conquête d'une calebasse pleine sur la tête d'un fuyard agile. Cela pour le plaisir des mères accroupies au seuil de leurs maisonnettes simples sur un petit trépied de caïlcédrat, et devant une

série de calebasses à rincer le linge. Sur un lit de rondins les uns transverseaux, les autres longitudinaux, et superposés, liés ensemble, le soldat repose, à l'intérieur, en grattant le boyau de sa mandoline. L'autre ménagère surveille son pot à feu avec, au-dessus, la marmite à cuire le mil du couscouse, écrasé auparavant par le pilon de bois qu'une fine adolescente laisse encore retomber sur les graines au fond d'une souche creuse en forme de mortier.

Bambaras, Ouoloves, Peulhes ou Toucouleurs, toutes admirablement coiffées, la chevelure en mitre, en casque, en franges de tresses petites et drues, ces solides gaillardes ne chôment guere. Elles pilent le grain, elles attisent le feu. Elles allaitent leur bébés. Elles filent le coton tassé sur leur fine quenouille qu'inventèrent les sujettes des Pharaons au bord du Nil. De ces Thébaïques, la mode subsiste d'étroitement serrer le pagne à large rayures autour du ventre, de la croupe et des genoux. Pour les soins du ménage ces dames se sont débarrassées du boubou. Innocemment elles montrent le bronze lisse de leur échine élégante de leurs bras minces, de leurs épaules arrondies de leurs gorges, ou jeunes et superbes, ou trop flétries par le poids des nourrissons. Et c'est une liesse, une activité sans nom, le long du boulevard sabloneux, des avenues et des rues parallèles que bordent ces maisonnettes rondes, blondes et pointues. On entrevoit les intérieurs soigneusement balayés où des moustiquaires mêmes révèlent chez les sergents noirs un goût du confort, une connaissance avertie d'une hygiène hostile aux stégomyas propagateurs de la fièvre.

Avec ses tambours tendus sur les demi sphères des courges profondes, sur les deux orifices d'un tronc creusé avec ses petites guitares monocordes ou dicordes, ses flageolets de bambou, ses balafons à touches de bois alignées au dessus de calebasses sonores, un orchestre rythme au centre de l'esplanade la danse d'une Salomé en essor sous les ailes de son boubou. Elle se contourne gracieusement, les pointes en dehors. Les reins se cambrent dans les rayures du pagne. Les bras arqués, les mains longues et ballantes simulent le vol de l'oiseau puis la mimique langoureuse audacieuse de l'amour. Et, autour, un chœur de femmes assemblées claque de leurs mains aux paumes roses, en psalmodiant un refrain mélancolique. La ballerine s'exalte, saute et trépigne. Une seconde la rejoint. Tambours et balafons rivalisent. Le corybantese mêle au ballet. Sa chéchia entre les deux mitres noires s'agite. Le gland sursaute contre le dos de la vareuse tandis que le mime tente des exploits applaudis par

cent mains de fer qui les scandent. La joie de l'Afrique écarquille les bouches. Elle crispe les pommettes luisantes sur tous ces visages camus. Avec des yeux de nuit brûlante, avec des dentures de clarté, telles faces de choristes rieuses se penchent entre leurs pendeloques a boules d'ambre, entre leurs cadenettes de cheveux tressés parmi des piècettes d'argent et des perles rouges, entre leurs anneaux d'ivoire suspendus aux oreilles. Et les colliers pendillent, cliquettent et selon l'animation des lazzis, auxquels répondent les spectateurs accourus, massés là.

Cependant les plus sérieuses des ménagères n'ont point abandonné celle-ci leur tâche. Aux cuisines publiques de la cité militaire, et sous un portique de " banco " cette sorte de pisé qui sert dans toute l'Afrique à construire maisons et palais. Maintes dames décolletées jusqu'à la taille, quelques unes même en costume d'Eve décortiquent le riz. Celles-ci trient les noix de karité qui donneront le beurre végétal. Celles-la, soufflent sur les braises de leurs pots à feu. D'aucunes tisonnent les grillades sur les branches flamboyantes que supportent de petits murs parallèles en terre. Là, de même, la joie de l'Afrique s'épanouit tant sur les bonnes figures de ces dames que sur celles de leurs marmots pareils aux bronze des " Hercule enfant " offerts dans les musées de Rome et de Naples par l'antiquité latine. Telles vierges gambadent, que si l'on n'en regarde pas le nez aplati, ressemblent aux nymphes d'airain exhumées de tous les Herculanums, après vingt siècles d'ensevelissement. Ce portique à piliers massifs, ces femmes nues aux attaches délicates, ces enfants potelés qui cabriolent parmi des chèvres grises, c'est une vision de la Méditerrannée virgilienne. Le pieux Enée, dans les rues de Carthage s'amusa de pareils spectacles en allant vers l'accueil de la reine Didon. Et si les recrues, près de là, s'exercent aux souples mouvements de la guerre, à lancer le coup de pointe, sous l'œil d'un capitaine droit, blanc des pieds au casque, l'illusion d'une continuité parfaite, entre nos souvenirs d'histoire latine et les évidences présentes, n'a point à se dissiper.

Paul Adam.



UN ART QUI RETARDE

LA MUSIQUE AMÉRICAINE

On avoue généralement que la musique américaine — simple embryon — est encore à naître, et l'on ne se demande pas : " Quel est notre esprit musical ", mais " que sera-t-il ? " Il semble régner parmi les musiciens une crainte obsédante : si nous ne nous hâtons de faire quelque chose dans le genre concours, distribution de prix, exhumation de vieilles chansons populaires, évocation de sujets locaux etc... les chances de créer une musique nationale seront bientôt évanouies ! D'autre part l'Europe redoute de nous voir développer, par des procédés qui furent les siens, un art concurrent. Ce qui ne serait guère à désirer. Ne faut-il pas souhaiter au contraire que la genèse de la future musique américaine se fasse d'une manière toute imprévue ? Et ne peut-on dès maintenant, distinguer chez nous les signes précurseurs d'une semblable innovation ?

Oui, et c'est ce qu'on admet tacitement quand on dit que les œuvres de Edouard MacDowell, par exemple, annoncent déjà un idéal américain en musique. A la vérité, MacDowell ne fut qu'une hirondelle qui, à elle seule, ne pouvait faire un été. Il en faudra beaucoup comme lui pour nous assurer un été d'art permanent. Et je ne puis m'empêcher de demander au gens si pressés de posséder une musique américaine, comment ils entendent la créer, avant même que nous n'ayons une race américaine. Où donc, dans tout le continent, trouverez vous le véritable Américain ? Sera-ce l'Américain-Allemand, qui ne perd pas de vue le *Vaterland*, ou l'Américain-Irlandais, qui revient toujours à sa vieille Irlande, ou l'Américain-Anglais qui ne nous parle que de ce qu'on fait *at home* ?

Ceux mêmes d'entre nous qui se vantent de préparer la révolution

demeurent absolument locaux et provinciaux dans leur patriotisme. Le New Englander se croit seul représentatif de l'âme américaine parceque ses ancêtres arrivèrent les premiers. Le Virginien se dit le seul aristocrate, parcequ'il descend de la noblesse anglaise, tandis que le New-Yorkais sait très bien qu'il est le plus vaillant, parcequ'il descend de la brave petite Hollande. Mais ce culte des ancêtres ne fait que retarder la formation de la race américaine. Assez de grands pères, et un peu plus de petits fils — de petits fils américains — si nous voulons avoir une race et une musique américaine !

* * *

Il ne peut, naturellement, être question d'échapper au sang étranger qui est en nous, puisque ce sang non seulement *fut*, mais *est* et *sera toujours* en grande partie étranger. Il se renouvelle continuellement, par cargaisons, et fait toujours de nous des métis, incurables en un certain sens. Mais, heureusement, les sociologues nous assurent qu'un mystérieux procédé de fusion amalgame sans cesse ces éléments hétéroclites ; telles nos couleurs modernes diffèrent des vieux rouges, des verts et des jaunes communs qui ont été combinés pour les former. On doit, évidemment, en déduire que ce produit résultant et national sera supérieur à ses éléments constitutifs. Ce n'est donc point les ancêtres eux-mêmes que nous devons craindre, mais seulement ce culte ancestral qui empêche le développement de la conscience et du sentiment national.

L'incorporation naturelle et fatale d'éléments étrangers, qui nous parviennent à l'état de matière brute, est tout à fait légitime. Mais il n'en va pas de même du produit fini et manifacturé par la civilisation, achevé par la tradition artistique, que nous autres étudiants, nous rapportons tout fait dans nos malles plutôt encore que dans nos âmes. C'est à peu près le seul article pour lequel nous ne payons pas de droits à la douane, c'est celui pour lequel nous devrions édicter les plus hauts tarifs ; car si nous n'appliquons pas un protectionisme rigoureux à notre goût artistique nous resterons éternellement une nation de jobards.

Sommes nous capables de juger un artiste ou une œuvre d'ici, avant que l'Europe n'ait prononcé son verdict ? Tant qu'une prima donna n'a pas gagné une réputation suffisante pour lui permettre de gifler son directeur, sommes-nous sûrs qu'elle ait réellement du talent ? Toutefois

l'espoir renait et nous romperons avec la muse du dogmatisme artistique européen, comme nous avons rompu jadis avec cette vieille bigotte, la royauté de droit divin de George III.

***

Deux influences s'exercent simultanément sur la musique américaine. L'une est naturellement celle du folk-lore, indien ou nègre, l'autre est celle du puritanisme. Si rebattu que soit ce sujet, il vaut d'être considéré d'un point de vue nouveau.

Il y a eu une tendance de la part de quelques musiciens (pour la plupart européens) à prédire qu'une belle musique nationale pourrait être écrite sur des thèmes indiens et nègres, tandis que d'autres (pour la plupart américains) ont reproché à ces thèmes d'être étrangers, exotiques et sans affinité avec notre sentiment national. Mais chacune de ces écoles de prophétie, se trompe dans sa façon de poser la question ; du moins à notre avis.

Car il s'agit toujours des thèmes eux mêmes et de la façon de les incorporer de force dans un organisme musical, qui n'est pas fait pour eux ni par eux. Et, en effet quoi de plus incongru qu'un thème nègre, ou une mélodie sauvage des Indiens, apparaissant tout à coup parmi l'harmonie wagnérienne, laborieuse et savante, de la *Pioa* de Nevin ? Il est clair que si une haute musique se dégage jamais de ces éléments elle aura pour auteurs des Nègres ou des Indiens eux-mêmes, ou, à leur défaut, un Américain particulièrement en sympathie avec ces races, et qui ne cherchera pas à créer sciemment un art national. Ce sera en tout cas un compositeur émancipé de la tutelle européenne, comme le fut jusqu'à un certain point MacDowell.

Mais ne faut-il pas chercher ailleurs, bien plus loin, la solution de ce problème des races, et sans se borner à la simple appropriation des thèmes nationaux ? Cela nous amènerait à traiter une difficile question d'ethnologie. Nous avons vu l'Américain en face des nations qui lui ont donné naissance. Le voilà en présence des races qui cohabitent avec lui géographiquement. Nous ne prétendons pas que la fusion soit ici possible ou même désirable comme elle l'est entre peuples séparés par de simples différences de nationalité. Cependant, l'homme rouge est chez nous depuis plus longtemps nous, et l'homme noir

depuis presque aussi longtemps. Nous avons eu avec eux des rapports dramatiques et émotifs plus nombreux qu'avec n'importe quelle branche de notre race, et nous ne pouvons nous défendre d'avoir subi leur influence. La voix même du Southerner (l'homme du Sud), avec ses inflexions chantantes, le proclame encore chaque jour. Et aussi la grâce nonchalante de ses mouvements, son goût des mélodies douces et poignantes, son optimisme naïf, et jusqu'à cette espèce vraiment nouvelle d'humour qui lui est particulière. Tous ces caractères du Nègre se sont emparées si subtilement du Southerner, qu'il n'en a pas conscience lui-même, tandis que nous, qui appartenons à d'autres régions, nous les remarquons de suite. A vrai dire, toute l'institution de l'esclavage lui-même, avec ses rapports féodaux, souvent aimables et affectueux, entre l'homme et le maître, a ajouté une sorte de grâce médiévale et chevaleresque au caractère de l'habitant du Sud. C'est grâce à un tempérament semblable que jadis les Provençaux créèrent une musique et une poésie magnifiques et romantiques. Oh, le Sud nous parlera toujours, à la fois musicalement et poètiquement, d'une façon qu'il n'aurait jamais connue sans son contact avec cette race étrangère !

D'un autre côté, il est tout-à-fait évident que nos premiers et pieux ancêtres de Nouvelle Angleterre, qui arrivèrent dans l'Ouest dès le début du XIX[e] siècle gagnèrent beaucoup à leurs relations avec les Indiens. Nous ne pouvons pas sans doute nous vanter qu'ils atteignirent jamais la perfection du Peau-Rouge dans la chirurgie tonsurale, mais il leur fallut devenir eux-mêmes à moitié sauvages afin de garder intacts leurs scalpes. Ce ne fut pas pour rien que, durant des années, ils mangèrent et dormirent la carabine à la main, que les femmes connurent une endurance effective et les hommes un courage revolté. Qu'est tout l'ensemble du caractère de l'Ouest, avec sa roideur, sa dureté, son illégalité ; qu'est notre notoire habitude de l'Ouest et du Sud de se lyncher et de se brûler les uns les autres, sinon un reste et une preuve de notre association avec ces peuples sauvages ? Il est vrai que ce sont là de nos caractéristiques les plus critiquées et dont nous devons nous débarrasser, si nous voulons atteindre à la droiture nationale, au raffinement de culture et de race ; mais, néanmoins, ces qualités sont les évidences d'une réelle splendeur d'activité et de passion en nous qui devrait, un jour, en matière d'art produire quelque chose de bien. Ce sont, somme toute, des matériaux ni plus ni moins primitifs que ceux qui contribuèrent à la formation du théâtre grec ; ni plus

ni moins sommaires que ceux qui fournirent à Wagner ses sujets d'opéras.

Et c'est ainsi qu'un MacDowell a pu écrire une *Suite Indienne* et y mettre l'atmosphère des plaines et du wigwam, aussi bien que des thèmes indiens, tandis qu'un Dvorak ou un Puccini en dépit de tout leur arsenal de mélodies et de rhytmes indiens et nègres ne pourront jamais composer une véritable symphonie ou un réel opéra du *Nouveau Monde*. Quelle idée même, de la part d'un latin ou d'un tchèque, d'essayer un sujet que seuls les enfants du vieux et robuste pionnier américain peuvent comprendre et réaliser artistiquement !

Passons au puritanisme. Artistes et musiciens lui reprochent une influence néfaste sur notre sensibilité et sur notre imagination. Il est très vrai qu'il naquit avec les allures du fanatisme. Mais, dans son ensemble, et surtout dans la pratique, il a joué le rôle d'une de ces forces morales qui endiguent et clarifient les peuples. En outre, et l'on ne saurait trop le dire, il a connu son heure d'inspiration poétique. Il fut une passion d'austérité, passion cérébrale dont nous avons tous été possédés.

Les gens qui avaient le courage ardent de composer et de chanter quotidiennement des strophes comme celles-ci :

" Eternal plagues and heavy chains,
Tormenting racks and fiery coals,
And darts t'inflict immortal wounds
Dipt in the blood of damned souls. "

" Maux éternels et lourdes chaînes,
Roues de tortures et charbons ardents,
Et dards qui infligent des blessures immortelles
Trempés dans le sang des âmes damnées. "

Les gens, disons-nous, qui pouvaient quotidiennement s'enflammer pour ces hymnes incandescents peuvent difficilement être accusés de manquer de sentiment *chaleureux* et d'imagination fantastique.

Où trouve-t-on une fantaisie plus poétique que chez Hawthorne, à l'âme ascétique ? Qui sut manier avec plus de tendresse le sentiment national que le poète quaker Whittier ? Et d'où viennent-ils tous — les Lowell, les Longfellow, les Holmes, les Bryant, les Emerson, les Thoreau et les Howells, — sinon de la puritaine *Nouvelle Angleterre ?* Dans

l'*Ouest* et dans le *Sud* nous avons peu d'écrivains, malgré Bret Harte, de Californie, et George W. Cable, de Louisiane, poignants et pittoresques. Mais qu'un auteur soit un *New Englander* ou un homme du *Nord*, de l'*Ouest* ou du *Sud*, on peut toujours remarquer chez l'écrivain américain de *first class* un certain équilibre, une retenue dans la forme, un choix méticuleux du sujet, une impuissance à analyser les passions ou à dégager les caractères, qui sont du puritanisme, au sens le plus beau et le plus poétique du mot. Nous ne prétendons pas, naturellement, que nous ayons déjà atteint l'époque géniale de notre développement littéraire, mais quelles que soient les fautes les maladresses de nos artistes, elles ne sont certainement pas le résultat d'un manque d'émotion ou d'imagination.

* * *

Et n'est-il pas probable que ce qui est vrai de notre littérature le sera aussi de nos autres arts ? On peut dire du talent de MacDowell, qu'il est au moins aux deux tiers puritain. On voudrait que le troisième tiers fut quelque peu païen ou sauvage, mais il ne l'est pas. Il est simplement européen. MacDowell eut l'*handicapage* aussi bien que l'*avantage* d'être un *Easterner*. L'Est est un voisin trop proche de l'Europe pour en être entièrement émancipé, c'est pourquoi ce grand compositeur n'a pas pu dire le dernier mot dans la musique du Nouveau Monde. Mais il a dit le premier, et ce fut un mot magnifique. La qualité qui distingue l'américanisme de MacDowell est son affranchissement de la sensualité morbide qui domine la musique de Tschaikowski, de Strauss et de Debussy. En réalité, il est à peine un compositeur moderne dont la musique ne dégage point cette chaleur étouffante, cette émotion lourde qui précède l'orage, à moins que l'orage, comme chez Beethoven, ne soit là lui-même. L'atmosphère musicale de MacDowell est au contraire celle qui suit l'orage, lorsque le temps redevient serein. On perçoit à travers ses harmonies la voix de l'âme qui chante : « Qu'il fait bon vivre ! »

Seul un *Tondichter* américain pouvait nous montrer que la musique est capable d'exprimer une sorte de passion adorable, impersonnelle et spiritualisée, qui ne penche pas vers l'érotique névrose de l'art européen. « Sommes-nous indissolublement liés à l'idiôme musical germanique ? » demandait un critique. Non, dirons-nous. MacDowell a prononcé officiellement notre divorce. A ses tendances nouvelles, répond une manière

nouvelle, plus consonante, plus diatonique, plus délicatement teintée. Ce n'est pas de lui qu'on dira jamais, comme d'un européen : " Jouez-moi cette chose écarlate de Dvorak. " MacDowell ne fait pas de musique écarlate. Ses couleurs sont dorées, profondes, ou gris perle.

Ce n'est pas s'aventurer trop loin, pensons nous, que de prédire que cette manière et ce style de la musique de MacDowell seront jusqu'à un certain point la manière et le style des futurs compositeurs de notre pays. Cette nouvelle musique ne scintillera pas des mêmes feux que celle de Liszt, elle ne resplendira pas, somptueuse et wagnérienne. Son américanisme ne sera pas nécessairement limité aux rudiments du folklore, ni voué à l'exploitation de sujets exclusivement locaux. Son nationalisme s'affirmera au contraire dans la mise en œuvre des matériaux, plutôt que dans le choix de ces matériaux.

L'Est, nous l'admettons, a probablement dit le premier mot dans la musique américaine, mais lorsque les demi-dieux s'en iront et que les dieux arriveront, le dernier mot sera dit par un génie né aux Etats-Unis, spécialement élevé à l'*Ouest*, dont l'inspiration contiendra, *devra contenir*, non seulement la clarté et l'idéalisme de la *Nouvelle Angleterre*, non seulement la chaleur et la couleur du *Sud*, non seulement un écho de la vie sauvage du pionnier, mais quelque chose de pittoresque, un peu de la grandeur âpre des Rocheuses, des rapides de l'Ouest, du charme étrange du désert. Croît-on que tout ceci ne comptera pas autant dans l'inspiration, que ces histoires d'amour illicite qui se nomment *Salomé* ou *Electra ?* Qui a fait de Schubert le plus grand écrivain de lieder, et de Wagner le plus grand des dramaturges lyriques ? Qui donne naissance à cette mystérieuse et puissante chose appelée mélodie, qu'aucun homme, ne peut créer en devenant simplement mélancolique ? C'est l'*imagination poétique*, d'abord, et encore, et toujours.

* * *

Donc, quel est le rôle, du peuple américain dans la préparation d'une grande musique américaine ?

Il ne peut y avoir de doute sur l'œuvre à accomplir au début. C'est d'éveiller dans le public, spécialement chez les jeunes Américains, un sens poétique et esthétique plus élevé que celui qui existe en ce moment. La musique, plus que tout autre art, est un produit social. Non seulement

les chansons populaires, patriotiques et religieuses surgissent en grande partie des masses, mais c'est le tempérament même du peuple qui perce finalement à travers la personnalité d'un Tschaikowski, d'un Chopin, d'un Grieg. Maurice Hewlett demandait très justement : " *Comment un artiste peut-il faire un chef-d'œuvre si le public n'en fait la moitié ?* " Quelqu'un a écrit un essai intéressant et plein d'idées, dans lequel il montre combien le compositeur a besoin d'une nation *d'auditeurs créatifs*. De même que le public d'un concert crée ou détruit un lied ou une sonate, selon qu'il accorde ou qu'il refuse sa sympathie, de même le vaste public national rend possible ou impossible un grand musicien créateur.

On prétend parfois que l'Italien ou l'Allemand a réellement un goût et un talent plus inné pour la musique que l'Américain. N'est-ce pas plutôt que dans ces pays, le goût et le talent individuel se trouvent exaltés par un public qui a un sens de la beauté beaucoup plus vif que ne l'a le public américain ? Nous autres américains, nous avons l'ambition d'être un peuple musical, en grande partie parceque nous ne voulons pas que les autres nations l'emportent sur nous en quoi que ce soit. C'est pourquoi nous travaillons avec zèle à former des orchestres symphoniques et des théâtres locaux ; nous construisons de beaux conservatoires et payons les plus hauts prix pour des professeurs ; nous enlevons, en pleine saison, les grands artistes de l'Europe et nous les renvoyons chez eux, les poches pleines, proclamer que l'Amérique est réellement devenue une nation musicale plus grande que l'Italie ou l'Allemagne. Cela me rappelle le petit garçon qui jure toujours obéissance à la personne qui lui donne le plus gros morceau de *gingerbread*.

L'opinion de ces artistes est fondée presque entièrement sur les publics enthousiastes et cultivés qui les applaudissent à New York, Boston, Chicago et St. Louis. Mais les musiciens et les professeurs éparpillés çà et là dans la campagne et dans les petites villes, qui font de leur mieux pour accomplir le *millennium* musical, savent que la grande masse du peuple américain ne se soucie point de bonne musique ou ne la comprend pas. Cela était inévitable. Nous avons été trop occupés depuis 1776 à élever notre nation pour accorder beaucoup d'attention aux beaux arts. Aussi malgré les richesses de notre fond, encore inexploité, les exigeances du devoir social, économique et politique, ont-elles fait prendre à notre nation certains mauvais plis, dont il faudra bien se débarrasser, avant de devenir un grand peuple musical.

L'un de ces défauts est notre crainte chronique de la sentimentalité (peut-être parceque nous *sommes* sentimentaux). Nous, (spécialement l'homme d'affaires, gavé de journaux) nous nous sentons gênés dans l'atmosphère du sublime. Réellement, notre passion grandissante pour le sens commun est déplorable. On craint même que nous ne tombions encore plus bas et que nous adorions le bon sens comme les Israélites adoraient le veau d'or. La passion du pratique, nous porte à décrier le langage élevé, au théâtre ou ailleurs. Personne n'ose plus se montrer éloquent ou littéraire, de crainte d'être accusé de poser, d'où l'insignifiance du théâtre américain et la ligue que nous organisons en ce moment pour le réformer. Les grandes œuvres littéraires ne sont plus lues parceque nous sommes devenus des consommateurs de romans. La plus grande partie des hommes et beaucoup de femmes trouvent la poésie mortellement ennuyeuse ; les jeunes gens et les jeunes femmes des grandes écoles auraient honte d'avouer qu'ils aiment la poésie, même s'ils l'aimaient. Et comme la plupart du peuple américain est indifférent à la vue d'un tableau, à moins que ce tableau ne possède une histoire authentique ! Bien plus, il n'est pas rare de voir des gens choqués par une reproduction de la Vénus de Milo ou de l'Appollon du Belvédère ! Vestige, sans doute, de l'influence puritaine.

Un autre défaut national est notre don (très surfait) de l'humour. L'humour est naturellement une qualité esthétique, mais seulement en certains cas. Nous devrions savoir que le comique n'est permis que lorsqu'il ne se met pas en travers de choses plus élevées. Mais où est l'Américain " typique " qui sait résister à un bon mot au dépens des choses les plus élevées ? Nous sommes tous largement *marcktwainisés*, hélas !

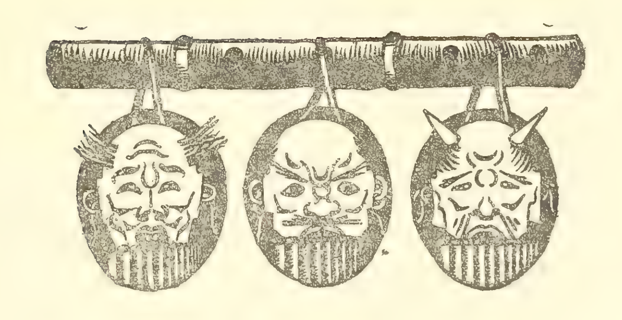
Pour guérir cette chère vieille Amérique de son mal, il est nécessaire que l'art, la poésie et l'amour du beau fassent une concurrence beaucoup plus acharnée à la politique et aux affaires. Ce n'est pas sans émotion que nous le disons, mais nous ne deviendrons jamais un pays musical si nous ne cessons de bâtir des " skyscrapers " et de demander de tout projet destiné à développer les arts : " *Est-ce que ça payera ?* " Nous avons encore à apprendre qu'il y a beaucoup plus à obtenir de ce misérable monde par un chaud frisson de beauté que par une douzaine de frissons glacés du devoir. Seulement, naturellement, pour que ce frisson soit chaud, pour qu'il ne ressemble en rien au frisson glacial, il faut qu'il pénètre au delà de la peau, au delà des sens. Nous faisons rarement quelque chose valant

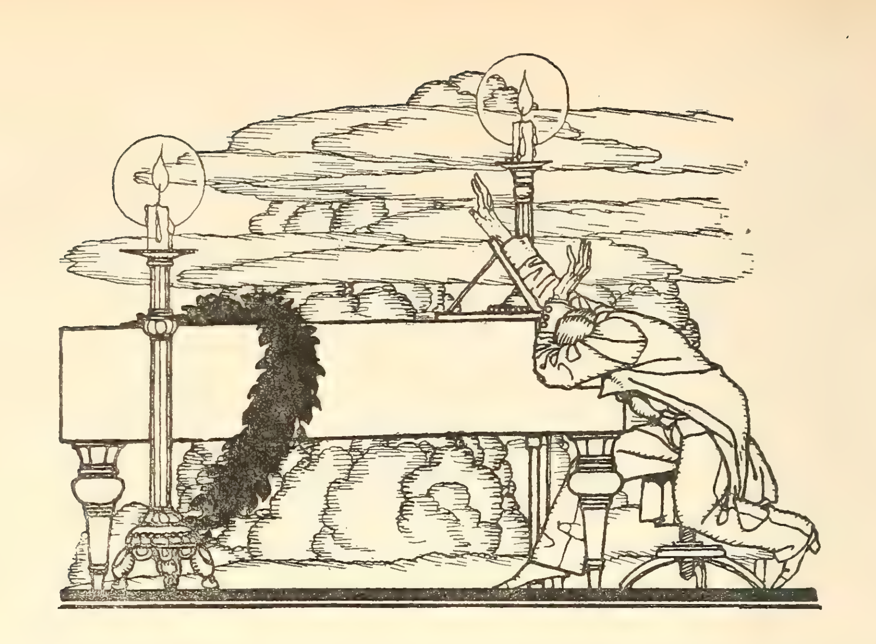
la peine d'être fait quand ce n'est pas par une irrésistible impulsion. Supposez-vous que les martyrs aient marché volontairement au supplice rien que par devoir ? Ne les rabaissez pas ainsi ! Croyez-le bien, ils étaient, si remplis de la sublime beauté de leur foi et de la gloire de mourir pour elle, qu'ils se livraient volontairement, presque joyeusement. Lisez la vie des grands compositeurs, vous verrez que jamais l'un d'eux n'écrivit une œuvre marquante sans cette exaltation vers la beauté.

C'est notre devoir impérieux, comme bons Américains, de faire de nos jeunes générations (il est trop tard maintenant pour faire quelque chose de celles qui sont élevées) une nation d'auditeurs créatifs, avec ce sentiment exalté de la beauté. Et quand cela sera fait, la question d'un grand compositeur national et d'une grande musique nationale se résoudra d'elle même.

CORA LYMAN.

(Traduit de l'anglais par Georges-Bazile.)





BOELY ET SES ŒUVRES DE PIANO

Boëly avait dépassé la cinquantaine quand s'ouvrit devant ses pas un jardin de délices artistiques. L'Eglise Saint-Germain l'Auxerrois, fermée depuis l'émeute et les dévastations du 14 février 1831, avait été rendue à l'autorité diocésaine le 12 mai 1837 et les réparations effectuées par les architectes Lassus et Baltard permettaient d'y rétablir enfin l'exercice du culte [2]. Les quelques admirateurs que Boëly comptait parmi les personnages du monde catholique réussirent à obtenir pour lui le poste d'organiste de la paroisse restaurée. " Le jour, écrivait plus tard l'un d'eux, où il entendit ses pieds exécuter la troisième portée des fugues de Bach, pour l'orgue, il fut heureux et ne désira plus d'autre bonheur " [3]. Sans doute il avait pu déjà s'asseoir auparavant d'une façon occasionnelle à quelque banc d'organiste, et des esquisses de Noëls ainsi qu'un petit nombre des pièces qu'il arrangea et publia plus tard pour l'orgue, proviennent d'une

[1] Voir S. I. M. du 1er Avril.

[2] L'émeute avait éclaté à l'occasion d'un service anniversaire de la mort du duc de Berry, célébré par les soins du parti légitimiste. Envahie par la populace, l'église fut saccagée. Pendant les six années suivantes, le service paroissial dut s'abriter dans l'une des nefs latérales de l'église Saint-Eustache.

[3] Revue de la musique populaire, religieuse et classique, de Danjou, juin 1847, p. 206, art. de J.-B. Laurens. — Malgré l'intervention de M. Marcel Rouher, organiste, et l'obligeance de M. l'abbé Noblet, vicaire chargé de la garde des archives paroissiales de Saint-Germain l'Auxerrois, nous n'avons pas pu réussir à connaître exactement les dates de l'installation et de la retraite de Boëly.

époque antérieure à son installation à Saint-Germain l'Auxerrois [1]. Le jeu *lié*, qu'il pratiquait constamment au piano, était celui de l'orgue, et pour pouvoir étudier chez lui toutes les œuvres de Bach, il s'était " fait construire un piano muni d'un clavier de pédales parlantes " qui semble avoir été l'un des plus anciens essais de piano pédalier [2].

Ses nouvelles fonctions procurèrent assez rapidement à Boëly la reconnaissance, par un cercle un peu plus étendu de musiciens, du rare talent qu'il n'avait pu jusqu'alors exercer pour ainsi dire qu'à part lui, et trois ou quatre ans plus tard l'heure parut enfin sonnée où l'on pourrait risquer la mise en vente de plusieurs œuvres à la fois. Chez la Veuve Canaux, qui éditait spécialement la musique d'église, parurent en 1842 ses op. 9, 10, 11 et 12, offertoires, messe de Noël et morceaux divers pour l'orgue ; en 1846, chez Richault, fut annoncée l'apparition de l'op. 13, un *Troisième livre de pièces d'études pour le piano*, dédié à J.-B. Cramer. Après quoi il fallut attendre jusqu'à 1849 avant que fussent gravés, chez Blanchet, les *Quatorze préludes ou pièces d'orgue* sur les Cantiques de Denizot, — ceux pour lesquels M. Saint-Saëns a récemment témoigné d'une si chaude admiration [3].

Une lettre de Boëly à J.-B. Laurens le montre occupé, en 1854, de la publication, à ses frais, de son op. 16, les *Quatre suites de pièces pour le piano dans le style des anciens maîtres*, recueil intéressant dans lequel il se joue, avec un plaisir évident et une habileté consommée, des formes du langage musical au XVII[e] et au XVIII[e] siècles. Nous reproduisons en entier le texte inédit de cette lettre, où se dévoile la bonhomie et la simplicité qui formaient le fond de son caractère :

[1] Boëly paraît avoir touché par intérim ou en suppléance amicale du titulaire, l'orgue de Saint-Gervais, et l'on remarque dans ses pièces d'orgue (œuvres posthumes, op. 36, n[0] 7) une " Fugue pour l'hymne de Saint-Gervais " qui peut avoir été destinée à cette paroisse. — On peut noter aussi la présence, dans ses manuscrits, vers 1827 ou 1828, de deux fantaisies pour orgue de salon, ou " orgue expressif ", qui ont été publiées comme op. 57 dans ses œuvres posthumes. — L'orgue expressif était connu depuis la jeunesse de Boëly, et son maître Ladurner l'avait touché en 1812 à la cour de Napoléon. Voyez Maze-Sencier, *les Fournisseurs de Napoléon*, p. 140.

[2] Le fait est rapporté par Castil-Blaze, dans un de ses articles sur le piano, publiés en 1839 dans la Revue de Paris (tome III, p. 139). Il n'indique malheureusement pas le nom de facteur. En 1845 la *Revue* de Danjou dit connaître " plusieurs artistes et amateurs " ayant fait " adapter à leurs pianos un clavier de pédales en tirasses ". Longtemps auparavant, Sébastien Erard s'était livré à quelques essais semblables, bientôt abandonnés.

[3] Boëly assista aux débuts de M. Saint-Saëns et les encouragea par la dédicace d'une fantaisie pour le piano, plus brillante qu'originale, qu'il fit paraître chez Richault en 1858, — l'année même de sa mort, — et dont la composition, comme en témoignent ses manuscrits autographes, remontait à 1829.

Paris, le 5 février 1854.

Monsieur,

Malgré le peu d'empressement que je puis vous avoir montré à répondre à votre lettre du 27 janvier dernier, si bonne et si bienveillante, je vous prie cependant de croire combien j'ai été sensible aux choses flatteuses que vous me dites, et que je crois sincères puisqu'elles viennent de vous, Monsieur, qui êtes si bon connaisseur dans l'art musical que nous cultivons tous les deux. Je suis en même temps glorieux de ce que vous me jugez digne d'avoir mon portrait placé en compagnie des artistes vivants les plus célèbres de l'Allemagne. Certes, il n'est pas dans mon caractère de désirer ni rechercher un tel honneur ; mais puisque le sort en est jeté, je m'y résigne entièrement et j'accepte votre *tuile* avec reconnaissance, croyant bien que loin de me faire quelque blessure, elle ne peut au contraire que me faire beaucoup de bien, en m'aidant peut-être un jour à faire connaître mes travaux au public duquel j'ai toujours été si peu connu.

L'œuvre de piano que je compte faire paraître incessamment vous plaira sans doute, il se compose de quatre suites dans le genre des anciens maîtres tels que J.-S. Bach, Haendel et Scarlatti : les trois premières sont composées d'une Allemande, une Courante, une Sarabande, une Gavotte ou Bourrée, puis d'une gigue à la manière de Bach. La quatrième suite se forme d'une assez longue fugue en fa mineur à deux sujets, d'un largo et d'une polonaise qui se rapproche peut-être du style d'Emmanuel Bach, qui a bien aussi son mérite quoique différent de celui de son père.

Enfin je désire beaucoup faire paraître cet ouvrage le plus tôt possible, mais comme je le fais à mes frais j'attends encore quelques souscripteurs de plus, afin de pouvoir me livrer sans crainte à la petite dépense que cela doit m'occasionner. Vous me dites que vous avez reçu un de mes prospectus, ayez donc, je vous prie, la bonté d'y apposer votre nom et votre adresse et de l'envoyer par la poste à Mr Lavinée, Md de de musique, rue Notre-Dame des Victoires, n. 46, à Paris.

Car sans cela, vous ne seriez pas compté au nombre de mes souscripteurs. Je vous prie encore de vouloir bien en parler aux personnes que cela peut intéresser et de les engager à souscrire, plus j'en aurai et plus je serai content. On n'aura rien à payer qu'en recevant les exemplaires pour lesquels on aura souscrit. S'adresser à M. Lavinée ci-dessus ou à l'auteur rue de Ponthieu n° 14.

Je suis en ce moment très occupé de leçons et je n'ai pu encore aller visiter la bibliothéque du Conservatoire pour y voir la superbe édition que vous publiez. J'irai aussitôt que j'aurai une matinée libre.

Je vous remercie encore, cher Monsieur, de toute l'obligeance que vous avez pour moi et de toute l'estime que vous voulez bien m'accorder et suis avec reconnaissance votre très obligé et affectionné serviteur

Boëly [1].

[1] L'autographe de cette lettre fait partie des collections léguées par J.-B. Laurens à la Ville de Carpentras. M. Divole, conservateur de la Bibliothèque-Musée, a bien voulu en exécuter pour nous la copie.

A la date de cette lettre, Boëly était-il encore organiste de Saint-Germain l'Auxerrois ? M. Fromageot place " vers 1852 " le triste épisode de son départ de cette paroisse, qu'un passage de la *Revue de musique ancienne et moderne* [1], de Th. Nisard, ramène à 1854. " Un curé de Paris, y est-il dit, dont le nom mérite de passer à la postérité, M. Legrand, curé de Saint-Germain l'Auxerrois, n'a pas craint de décourager, dégoûter et éloigner de son instrument le plus grand et presque le seul organiste français de l'époque, M. Boëly, dont il trouvait la musique trop grave, trop religieuse, et pas assez divertissante ". Ces lignes laisseraient croire à un départ volontaire ; s'il y eut démission, elle fut arrachée par d'odieux procédés ; mais une autre version présente le même fait comme un acte brutal du curé et du conseil de fabrique, qui eussent du " regarder comme un honneur insigne de conserver un homme aussi éminent " [2]. L'histoire des paroisses de Paris est trop riche en pareils incidents pour que l'on puisse en éprouver quelque surprise : mais l'on ne peut s'empêcher de remarquer que l'orgue de Saint-Germain l'Auxerrois, en particulier, ne " porte pas bonheur " à ceux qui en sont chargées, car, au moment même où pour y chercher le souvenir de Boëly nous demandions à M. Marcel Rouher de nous le faire visiter, cet excellent musicien venait de se voir signifier, d'une manière analogue, le même injustifiable congé.

Quoique Boëly approchât de soixante-et-dix ans, rien dans ses œuvres ni son jeu ne décelait un si grand âge. Aux années 1848 à 1855 correspondent, dans ses volumes manuscrits, plusieurs de ses pièces de piano les plus fraîches et les plus souriantes, comme le joyeux *Carillon* en ut, l'Andante en ré, en syncopes si gracieuses, la pièce en fa, toute mélodieuse, de l'op. 22, celle en fa dièse mineur, avec croisements de mains, qui rappelle quelque peu la manière de Scarlatti [3], — ou les plus expressives, comme le bref *Lento* en mi bémol, d'un si beau sentiment, ou la pièce en mi, marquée " très lentement " [4] ; — ou les plus fortes, au contraire, et les plus solennelles, comme la grande *Fantaisie* en mi mineur, toute en vigueur, le magnifique *Largo* à 3/2 en sol mineur, l'*Allegro* en si bémol mineur, où des accords frappés à contre-temps viennent peser

[1] Page 217.

[2] d'Ortigue et Th. Nisard, Dictionnaire de plain-chant, p. 78-79 ; dans Fromageot, p. 12 ; Th. Nisard, Etudes sur la restauration du chant grégorien, p. 164.

[3] Ces pièces sont comprises dans la réédition Senart sous les numéros 1317 (op. 22, n° 10), 1329 (Carillon, œuvres posthumes, op. 53, n° 1) 1327 et 1330 (idem, op. 48, n°s 1 et 11).

[4] Edition Senart, n°s 1330 et 1331 (Œuvres posthumes, op. 52, n° 7 et op. 51, n° 11).

sur les dessins obstinés d'une basse énergique et lourde, ou encore le beau *Prélude* en ré mineur de l'op. 22, en style de Choral varié [1].

Boëly, écrivait en 1846 Stephen Morelot, " s'est habitué à renfermer sa pensée dans un cadre de peu d'étendue, donnant à son travail tout le fini dont il était susceptible et toute la perfection à laquelle son instinct profond des procédés de l'art lui commandait d'atteindre." Ce sont des lignes fort justes. Boëly manquait de souffle pour les longs développements et il sut être assez bon critique de son propre talent pour y renoncer de bonne heure ; rien, d'autre part, ne l'attirait vers les formes dramatiques, et il n'eut jamais l'idée de se mêler à ceux qui, chaque jour, vont brûler leurs aîles aux feux de la rampe. La candide confiance en soi, qu'il ne savait pas cacher sous un masque de fausse modestie, mais qui n'entraînait chez lui ni ambition, ni envie, s'exprime en une anecdote que, parait-il, Vaucorbeil aimait à conter, non sans quelque malignité, et dont M. Widor a noté le souvenir [2] : Boëly et Meyerbeer se rencontrant, s'abordaient. " Vous avez l'air heureux, monsieur Boëly ? — Oui, monsieur Meyerbeer, (il se frottait les mains en souriant). — Et pourquoi, monsieur Boëly ? — C'est, monsieur Meyerbeer, que je viens d'ouïr de la très belle musique très bien exécutée. — Et de qui, cette belle musique ? — De moi, monsieur Meyerbeer ! — Et qui l'interprétait ? — Moi, monsieur Meyerbeer ! — Et moi, monsieur Boëly, qui allais vous inviter à ma répétition générale ; je ne l'ose plus, maintenant ! — Vous faites bien, monsieur Meyerbeer ; gardez votre place ; la musique de théâtre est d'un art inférieur ". De quelle répétition générale s'agissait-il ? Il importe peu que ce soit de celle du *Pardon de Ploërmel*, comme le veut M. Widor, quoique cet ouvrage ait paru seulement plusieurs mois après la mort de Boëly, ou plus probablement de celle de l'*Étoile du Nord*, qui se joua en 1854, tandis peut-être qu'il était encore organiste de Saint-Germain l'Auxerrois et pouvait descendre de sa tribune lorsqu'il échangea ces propos plus ou moins mélangés d'humour avec l'illustre musicien que le monde entier plaçait alors au pinacle.

Retiré dans la solitude d'un modeste appartement de la rue de Ponthieu [3],

[1] Idem, nos 1325, 1326, 1330 (Œuvres posthumes, op. 48, n° 6, op. 49, n° 2, op. 51 n° 1) et n° 1320 (Op. 22, n° 9).

[2] Dans une lettre à M. Fromageot, que celui-ci a fait imprimer comme annexe à sa notice sur Boëly.

[3] Les domiciles de Boëly, à nous connus, sont : en 1808, rue Martel, faubourg Poissonnière ; en 1841, rue du Colisée, n° 5 ; en 1854, rue de Ponthieu, n° 14, où il mourut.

dont la seule parure était un portrait de Bach, Boëly avait repris sans murmure le collier du professorat privé, en s'occupant de l'impression de deux ou trois recueils de ses pièces d'orgue ou de piano : l'op. 20, écrit à la façon d'un véritable " ami des enfants ", pour les petites mains, parut en 1857 ; l'op. 22, où il rassembla vingt-quatre de ses meilleures compositions, en 1858. Chaque semaine, le jeudi, le vieux musicien se rendait à Versailles, où habitaient sa sœur, madame Alexandrine Pellerin, avec son mari et son fils, jeune peintre auquel Boëly portait une vive affection [1]. En dehors de ce foyer qui constituait toute sa famille, il avait dans sa ville natale des amis et quelques " bonnes écolières ", qui apprirent sur la fin de décembre 1858, la maladie et la mort de leur maître, par son inexactitude. Sa fin fut chrétienne et paisible comme sa vie, et, le 29 décembre, d'Ortigue put dire devant sa tombe que de toutes les carrières de musiciens, aucune n'avait été plus simple et plus modeste, et aussi plus sincèrement et plus uniquement dévouée à son art.

Il laissait plus de trois cents compositions inédites qu'avec un zèle pieux sa famille et des amis anonymes se donnèrent pour tâche de mettre au jour intégralement. La publication fut faite chez Richault sous le titre général de " Collection des œuvres posthumes de A. P. F. Boëly " ; elle s'échelonna sur les deux années 1859 et 1860 et porta jusqu'au numéro 57 le chiffre tout conventionnel des " œuvres " de musicien ; l'ordre chronologique de ses manuscrits fut à peu de chose près suivi, principalement pour les pièces de piano ; mais l'on n'évita point une douzaine au moins de doubles emplois causés par une certaine précipitation qui avait empêché de toujours confronter des copies éparses ou des versions destinées à l'orgue ou au piano [2]. Les manuscrits, ou du moins ce que Boëly en

[1] Ce jeune artiste mourut à trente ans, en 1859. Il est l'auteur d'un portrait de son oncle Boëly qui figure au Musée municipal de Versailles et dont il avait lui-même exécuté une réduction au crayon reproduit en tête de la brochure de M. Fromageot.

[2] Voici une liste des principaux de ces doubles emplois : Kyrie du 5e ton, orgue sans pédales, op. 38 n° 5 et 42 n° 12 ; — Hymne du 4e ton, *Sacris Solemnis*, orgue avec pédales ad libitum, op. 36 n° 11 et 42 n° 13. — Hymne du 1er ton, *Forti tegente*, grand orgue, op. 39 n° 2 et 45 n° 3 ; — Toccata, orgue ou piano à pédales, op. 43 n° 13 et 56 n° 9 ; — canon à l'octave en fa dièse majeur, orgue, op. 43 n° 4, piano, op. 47 n° 1 ; — Fugue en ré mineur, orgue, op. 40, n° 10, piano, op. 50, n° 1 ; — Fugue en fa dièse mineur, orgue, op. 43, n° 9, piano, op. 33 n° 1 ; *Adoro te supplex*, pour orgue, op. 37 n° 4, et sous le titre : Fugato sur un hymne du 6e ton pour l'orgue, op. 44, n° 2 ; — Canon à la douzième par mouvement contraire, en mi mineur, orgue, op. 40 n° 1, et piano, en fa mineur, op. 46 n° 4 ; — pièce sans titre, en si, orgue, op. 43, n° 6, piano, op. 50, n° 6 ; — Allegro moderato en ut mineur, orgue, op. 44 n° 7, piano, op. 50, n° 7 ; — Andante en ut dièse mineur, orgue, op. 45 n° 14, et sous le titre de Sarabande, piano, op. 56 n° 4.

avait conservé, furent déposés à la Bibliothèque de la ville de Versailles, ou ils composent une série de vingt-quatre volumes et cartons, cotés 169 à 192bis[1]. On n'y trouve que très peu des pièces que le maître avait publiées de son vivant : Boëly jugeait sans doute inutile de conserver des copies de ses œuvres gravées. Mais tels étaient les scrupules de perfection qu'il apportait à ses moindres travaux, que chacune des livraisons de cette énorme collection posthume put n'offrir à très peu près que des morceaux achevés et dignes de l'impression.

On éprouve quelque honte à constater que cette publication passa inaperçue. A l'orgue régnait le style que quelques critiques, enflammés d'une sainte colère, qualifiaient franchement d'érotique ; au piano, les virtuoses professionnels vivaient de " tours de force ", et si les amateurs ne se nourrissaient plus d'autant de pot-pourris qu'en 1825, c'est qu'ils se délectaient à répéter la *Rêverie* de Rosellen, *les Cloches de Monastère*, *l'Hirondelle et le prisonnier*, *la Prière d'une Vierge* et *le Bananier*. Depuis qu'est retombé le nuage de poussière formé par l'écroulement de tous ces plâtras, on a pu voir que leur ruine n'atteignait pas les œuvres de Boëly, construites à la même époque, mais à l'aide de matériaux à toute épreuve. Pour que le public arrivât à s'y intéresser, il fallait qu'il apprit d'abord à soutenir l'éclat des splendeurs de l'art de Bach, dont les reflets illuminent ses discrètes inspirations. Nous pouvons donc attendre aujourd'hui avec confiance la réalisation de l'annonce que Danjou prophétisait en 1845 à propos d'un des recueils d'études pour le piano de Boëly : " Tôt ou tard, justice sera rendue à cet homme remarquable ".

MICHEL BRENET.

[1] La série se décompose ainsi qu'il suit : 169 à 171, cartons, copies, brouillons et esquisses de pièces pour l'orgue et pour le piano ; — 172 à 174, idem, de compositions vocales pour l'église ; — 175 à 183, copies au net de pièces pour le piano, en neuf volumes reliés uniformément, du format oblong dit à l'italienne, avec les dates de composition inscrites soit de façon globale en tête de chaque volume, soit assez fréquemment à la fin de chaque morceau ; — 184 à 186, trois trios pour instruments à cordes, en parties séparées, publiés comme œuvre 5 ; — 187 à 190, quatre quatuors à cordes, en parties séparées (œuvres posthumes, op. 27 à 30) ; — 191, 192 et 192bis, cartons, brouillons et fragments divers ; le nombre des pièces est de 161 dans le carton 192bis.



LE STYLE EN MUSIQUE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT [1]

La plupart des musicologues français semblent craindre les idées générales. Ils s'enferment prudemment et modestement dans les recherches de détail. Ils ne s'aventurent point dans les vastes synthèses. Le cas de M. Emmanuel écrivant un livre sur l'histoire de la langue musicale est tout à fait exceptionnel.

En Allemagne au contraire l'esprit philosophique ne perd jamais ses droits, et l'histoire de la musique lui offre un champ où il s'exerce très volontiers. Ai-je besoin de rappeler les écrits théoriques de M. Hugo Riemann, d'une hardiesse de systématisation si troublante ?

Voici que l'éminent professeur à l'Université de Vienne, le Dr Guido Adler, nous offre à son tour un essai d'esthétique musicale très largement conçu, où, sous le titre : *le Style en musique* il résume et coordonne des idées fondamentales sur l'essence et le développement de l'art des sons.

Sans doute la part de l'hypothèse, du postulat, de l'*a priori*, est ici moins considérable que dans les ouvrages de M. Hugo Riemann. Le Dr Adler ne quitte pas volontiers le terrain des faits ; mais il faut bien qu'il les interprète à un moment donné, et qu'il choisisse entre les points de vue divers d'où il est possible de les rendre intelligibles. Si son interprétation est moins hardie que celle de M. Hugo Riemann, elle n'en reste pas moins une construction de l'esprit en partie arbitraire.

Nous avons lu avec infiniment de plaisir le livre de M. Guido Adler, livre écrit dans un langage ferme, net, et clair, un peu à la française, et nous avons fort goûté la solidité d'une pensée nourrie de la plus abondante information. Les indications les plus originales et les plus suggestives abondent dans cet ouvrage. M. Guido Adler sollicite toute nos réflexions sur des questions jusqu'à présent trop peu ou trop

[1] Der Stil in der Musik von *Dr Guido Adler*, a. ö. Professor der Musikwissenschaft an der Wiener Universität. I. Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils, 1 vol. in-8° de VII, 279 pages, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, broché 7,50 M.; relié 9 M.

hâtivement étudiées. Il cherche une méthode pour établir les *principes* du style musical et la classification des *genres* musicaux. Un volume ultérieur sera consacré à l'histoire du style et des styles. L'entreprise est considérable. Quels sont les points acquis et les points discutables ? Voilà ce que nous voudrions examiner brièvement.

***

D'abord qu'est-ce que le *Style* ? Ici M. Guido Adler se montre un peu hésitant. Peut-être a-t-il le tort de ne pas considérer toute définition initiale comme une simple convention, ce qui l'amènerait à nous imposer une conception du style qu'il ne chercherait même pas à justifier. C'est sans doute la seule façon de définir l'objet d'une étude sur le style.

Pour n'avoir pas procédé ainsi, M. Guido Adler est fort embarrassé de choisir entre les différentes acceptions du mot. D'abord il nous donne cette définition un peu vague : le style est " la façon dont l'artiste s'exprime, dont il traduit ses impressions et sa pensée ", et alors il va jusqu'à dire que le style " est la mesure d'après laquelle tout, dans une œuvre d'art, doit être apprécié. " Oui et non. Si l'on entend cette première définition du style dans un sens étroit, il est impossible d'admettre que la beauté d'une œuvre réside uniquement dans son style, c'est-à-dire dans les moyens d'expression dont s'est servi l'auteur, et l'on imagine facilement qu'une noble pensée ou qu'une émotion forte et rare conservent un intérêt esthétique, même s'ils sont maladroitement exprimés : ainsi le style n'est pas tout : il ne contribue que pour une part à la valeur de l'œuvre. — Mais, d'autre part, si l'on entend la définition de M. Adler dans un sens large, on comprend ce qu'il a voulu dire ; car, comme nous ne savons rien de ce que pense ou sent un auteur que par les moyens qu'il emploie pour s'exprimer, ce sont ces moyens, et ces moyens seuls, que nous pouvons juger ; et ainsi la considération du style enveloppe à la fois l'étude de la forme et celle de contenu qu'elle révèle. Mais alors je ne saisis plus pourquoi, quelques lignes plus bas, M. Adler parle d'œuvres " sans style "; car si le style n'est pas que l'apparence extérieure de l'œuvre par opposition à sa réalité interne, s'il constitue à la fois le dedans et le dehors de l'œuvre, il n'y a pas d'œuvre sans style, toute œuvre a son style. Ou bien alors il faut distinguer l'œuvre où l'auteur sait s'exprimer de celle où il ne traduit que gauchement sa pensée, et où il ne se révèle qu'imparfaitement,

et nous sommes ramenés ainsi à la distinction de la matière et de la forme que nous avions été obligés d'écarter.

Mais voici maintenant que M. Adler introduit un nouvelle définition du style, celle de Taine : le style c'est l'extériorisation du caractère ; d'où il résulterait que le style est d'ordre essentiellement subjectif, au moins dans son origine. A ce point de vue de Taine M. Adler oppose ensuite celui de Hanslick qui réduit le style à la technique de composition ; et nous nous trouvons bien embarrassés de choisir entre tant de conceptions diverses qu'on se contente de juxtaposer, sans tenter d'en résoudre les contradictions. Sur ce terrain de la philosophie de l'art, M. Adler s'avance avec un peu trop de circonspection.

Ne pourrait-on tout concilier en distinguant le style, ou *unité objective* d'une œuvre, des conditions tant *subjectives* (sentiment, inspiration) qu'*objectives* (tradition, milieu) qui le déterminent ? On aurait ainsi l'avantage de ne pas confondre la pensée ou le sentiment avec le style et d'indiquer en même temps la liaison intime et comme la solidarité de ces deux éléments complémentaires de toute œuvre d'art.

Quand il entre davantage dans le vif de son sujet, M. Guido Adler nous présente une foule de remarques très intéressantes et assez nouvelles sur le changement, la transposition, le croisement, le mélange des styles ; puis il arrive à la question du " matériel sonore et de son utilisation stylistique. " Il parle d'abord des échelles et des tonalités, et il examine en passant la problème de *l'échelle pentatonique ?* Est-elle, comme on l'a soutenu, antérieure aux échelles de sept sons ? M. Adler ne le croit pas ; et, à l'appui de son opinion, il invoque des faits : la découverte d'une flûte égyptienne, vieille de 3000 ans environ et donnant une gamme de sept sons par tons entiers, et celle d'une lyre à 10 cordes datant de 1500 av. J. C. Bien qu'il attribue une importance fondamentale au rapport naturel de quinte dans l'établissement des gammes, il ne croit pas, comme M. Hugo Riemann, qu'on puisse en déduire la priorité de l'échelle pentatonique sur toutes les autres échelles. Le pentatonisme lui-même peut dériver d'une autre origine que d'une superposition de quintes puisque les Javanais ont pu diviser l'octave en cinq parties égales. M. Adler conclut que les échelles à cinq sons ne sont que des échelles incomplètes abrégés.

Cette argumentation est fort intéressante. Mais il me semble que M. Adler va bien vite en besogne. Peut-être n'y a-t-il pas de réponse à

une question posée sous une forme aussi générale. Peut-être faudrait-il tenir compte de la différence des lieux et des races. Peut-être serait-il nécessaire de considérer, à côté des besoins proprement esthétiques de l'individu humain, et des exigences purement musicales de son oreille, les nécessités d'ordres très divers auxquels ont obéi les premiers inventeurs d'instruments et de gammes : nécessités d'ordre pratique, d'ordre scientifique ou d'ordre religieux (nombre des doigts disponibles pour jouer d'un instrument, facilité d'évaluation de distances égales entre les trous d'une flûte, préjugé du nombre sacré, etc. etc.) Remarquons que le souci de la régularité *arithmétique* domine, à la fois la pratique, la science et la religion, et dans la mesure où elles influent sur l'art, l'art lui-même. Les besoins esthétiques ont après cela modifié les premières inventions : il a fallu satisfaire l'oreille ; mais on n'a peut-être pas commencé par là. Ainsi les instruments à tierces *neutres* (ni majeures ni mineures) des Ecossais, dont parle M. Adler, ne me paraissent pas le moins du monde constituer un essai de *tempérament*. Le tempérament en effet est un compromis, un pis-aller ; on renonce à la justesse idéale, *que l'on conçoit au préalable*, pour une justesse approximative. Il me semble très probable que la construction des instruments à tierce neutre dut précéder le sentiment conscient de la différence entre la tierce majeure et la tierce mineure. L'oreille, en s'affirmant, réclama plus tard d'autres satisfactions. Il serait à rechercher si la tierce neutre ne répondait pas à quelque besoin extra-musical, auquel nous ne songions point. Et je reviens toujours à l'importance de l'arithmétisme, sous toutes les formes, dans l'art primitif ; M. Adler n'y insiste peut-être pas assez, quoiqu'il indique le rapport entre cet arithmétisme musical et le géométrisme initial des arts plastiques.

* * *

La question des " critères rythmiques " du style est une des plus épineuses qui soient. Elle arrête longtemps M. Guido Adler. Tout d'abord il insiste sur la nécessité de renoncer définitivement à la thèse selon laquelle il n'y aurait pas de mélodie sans mesure. " Car 1°, dit-il, il y a une musique aux rythmes libres, dont les divisions du temps ne sont pas fixées numériquement, et par conséquent, ne peuvent pas être égales ; 2° il y a des rythmes qui se composent de temps égaux et de leurs multiples, sans que la distinction des temps forts et des temps faibles indisso-

lublement liée à notre conception de la mesure leur soit applicable. " Et voilà qui est fort juste et très nettement dit. J'ajouterais volontiers qu'il y a des mélodies dont le rythme est jusqu'à un certain point *ad libitum*, dont le dessin seul se présente avec le caractère d'un élément constitutif et invariable. Tout au moins faut-il tenir compte de la disposition de tout chanteur populaire à subordonner les exigences du rythme à celle de la respiration, en supprimant ou en ajoutant des silences, en abrégeant ou en allongeant des valeurs, et ainsi de suite. Plus nous nous éloignons de la pratique de la notation musicale, plus ces libertés rythmiques d'exécution doivent prendre d'importance. L'enseignement purement oral même le plus diligent n'a jamais pu remédier absolument à l'absence de notation rythmique.

Par opposition à la doctrine de M. Hugo Riemann, M. Guido Adler propose une nouvelle définition de la Métrique et de la Rythmique. Pour lui la Métrique s'applique au langage, la Rythmique à la musique, l'un et l'autre considérant des quantités (longues et courtes) et des qualités (accents). La *métrique* ne serait-elle pas plutôt la théorie de ce qui est *mesurable*, à savoir les durées, et la *rythmique* la théorie de ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire de ce qui est purement qualitatif, l'accent. Si l'on comprend ainsi, et si l'on sépare la Métrique de la Rythmique, on se prépare à mieux expliquer pourquoi le "premier temps" et le "temps fort" ne coïncident pas nécessairement. On me demandera : en quoi le premier temps est-il premier s'il n'est marqué d'aucun signe particulier, d'aucun accent ? Je répondrai : ce n'est pas seulement par l'accent qu'un temps se distingue d'un autre, mais par sa fonction dans un mouvement mélodique dont il est un moment. Le *premier temps* mériterait mieux, du reste, le nom de *dernier temps*, car il est essentiellement le *temps de repos* après le *temps d'élan*. Mais c'est tantôt le temps de repos, tantôt le temps d'élan qui est fort ou faible. Si vous marchez, vous pouvez mettre toute votre énergie à frapper le sol de vos pieds, ou au contraire à les relever pour ne frapper le sol que très légèrement.

* * *

En ce qui concerne les " critères mélodiques " du style, M. Guido Adler a dit d'excellentes choses mais je n'y vois aucune nouveauté à signaler. Je note seulement ceci : M. Guido Adler n'aime pas l'abus de l'ornement en art : il a peut-être raison. Mais il va certainement trop loin quand il

affirme que l'art musical doit avoir toujours sa source dans l'émotion, qu'il doit exprimer l'âme humaine et qu'il manque à son rôle quand il se contente d'amuser l'oreille. Pourquoi exclure du domaine de l'art véritable une musique qui ne s'adresserait qu'aux sens et qui n'aurait aucun contenu expressif ? Et puis ce qui est expressif pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Telle musique de Couperin est-elle purement ornementale ou exprime-t-il un état d'âme ? Grave question. Tout ornement, du reste, n'est-il pas expressif ?... M. Guido Adler prétend que l'art des Maîtres chanteurs fut caduc parce qu'il était de pur agrément ; je ne crois pas ; mais il est mort par ce qu'il reposait sur l'emploi de formules stéréotypées, qui n'avaient même plus d'agrément, sans doute, pour ceux qui en faisaient usage.

***

C'est quand il passe à la détermination des " genres musicaux " que M. Guido Adler procède peut-être le plus arbitrairement. Mais je suis tout disposé cette fois à ne pas trop lui chercher chicane.

Il est impossible de définir les genres musicaux autrement que d'une façon arbitraire, pour la bonne raison qu'il n'y a pas des genre musicaux. Il y a des œuvres que nous classons dans tel ou tel genre, tout simplement pour mettre un peu d'ordre dans nos idées. Ces classifications sont très commodes : usons-en, mais ne nous faisons pas d'illusions sur leur valeur. Je reprocherai seulement à M. Guido Adler d'accorder à ses définitions des genres un valeur objective qu'elles n'ont pas, qu'elles ne peuvent pas avoir.

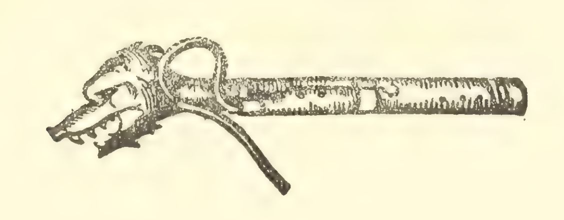
Ici M. Guido Adler se débat quelquefois contre de singulières difficultés. Il est certain, par exemple, que nous désignons sous le même nom d'*oratorio* des œuvres extrêmement disparates, qui n'ont de commun entres elles que d'être écrites pour des voix accompagnés par des instruments, de se composer de plusieurs morceaux, et d'être exécutées au concert, non au théâtre. Mais M. Guido Adler ne veut pas se contenter de citer ces caractères purement extérieurs. Il veut découvrir à tout prix des analogies internes, là où il n'y en a pas. Il lui répugnerait de définir un genre par des moyens aussi factices. Mais ses efforts sont vains. Il ne réussit qu'à tout brouiller. S'il arrive à opposer l'*oratorio* à l'*opéra* comme le *lyrique* au *dramatique*, c'est au prix d'une confuse définition du lyrisme, qui ne nous satisfait pas, — et, ce qui est pis, le voici dès lors

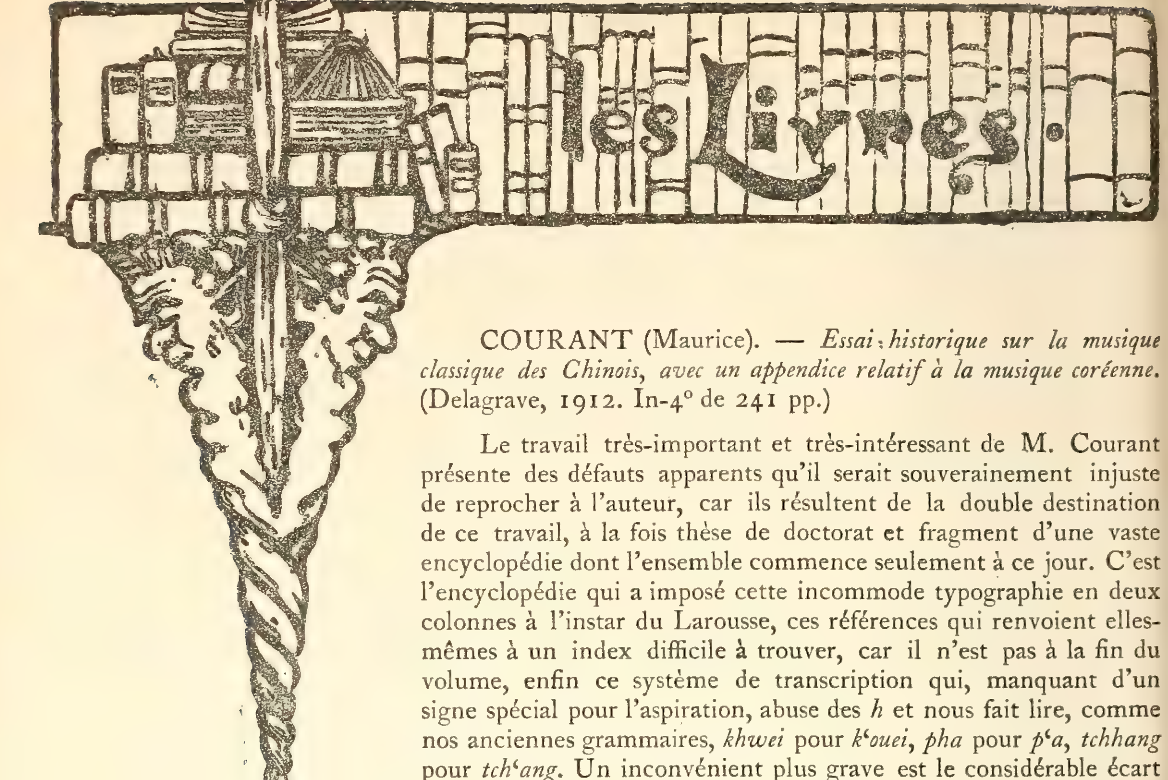
entraîné à nous démontrer que le *Samson* et le *Joseph* de Haendel ne sont pas des *drames sacrés*, bien que l'expression soit de Haendel lui-même, et que le caractère *dramatique* de tels oratorios soit frappant. On se saurait tout de même soutenir que seul le *scénique* est *dramatique !* M. Guido Adler ajoute que l'oratorio est une œuvre essentiellement *chorale*, et du même coup toutes les cantates religieuses ou profanes dont le style ne sera pas essentiellement choral devront être exclues du genre oratorio. Je veux bien ; mais j'avoue dès lors que je ne vois pas comment on peut ranger les *Saisons* de Haydn dans le genre oratorio : car, bien que les chœurs y figurent, le style m'en paraît fort peu choral.

La distinction des caractères du style n'est pas plus nette. Il est un peu sommaire de définir le style *classique* par la coordination des parties à l'égard du tout, par la maîtrise dans l'emploi et dans l'économie des moyens, par la sobriété dans l'expression, et le souci de ne point dépasser une certaine limite de beauté. Il faudrait nuancer davantage, et au lieu de poser le concept de classique dans le vide, le rattacher à des réalités historiques. Il y a classiques et classiques, et le pur classique est un mythe. En tout cas il aurait fallu indiquer que Beethoven n'est qu'à moitié un classique et que par bien des points il touche déjà au romantisme.

Mais n'importe ! Le livre de M. Guido Adler est de ceux qui font penser : il suffit. Les quelques indications que nous avons pu donner sur ses intentions ont certainement éveillé la curiosité du lecteur. Nous souhaitons le plus grand succès à ce premier volume d'un ouvrage important qui résume un labeur si considérable, et témoigne d'une si rare étendue d'esprit, — et nous attendons la suite avec impatience.

Paul Landormy.





COURANT (Maurice). — *Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne.* (Delagrave, 1912. In-4° de 241 pp.)

Le travail très-important et très-intéressant de M. Courant présente des défauts apparents qu'il serait souverainement injuste de reprocher à l'auteur, car ils résultent de la double destination de ce travail, à la fois thèse de doctorat et fragment d'une vaste encyclopédie dont l'ensemble commence seulement à ce jour. C'est l'encyclopédie qui a imposé cette incommode typographie en deux colonnes à l'instar du Larousse, ces références qui renvoient elles-mêmes à un index difficile à trouver, car il n'est pas à la fin du volume, enfin ce système de transcription qui, manquant d'un signe spécial pour l'aspiration, abuse des *h* et nous fait lire, comme nos anciennes grammaires, *khwei* pour *k'ouei*, *pha* pour *p'a*, *tchhang* pour *tch'ang*. Un inconvénient plus grave est le considérable écart entre la date de l'impression et celle de la publication. Ces quatre années n'ont pas été entièrement vaines pour les études de musique chinoise, et la bibliographie que M. Courant nous propose aurait gagné à mentionner, par exemple, l'article très précis de Moule sur les instruments de musique [1]), ceux de M. Soulié sur la musique moderne [2]) peut-être même le petit livre où l'auteur de ces lignes a essayé de résumer la théorie de la musique chinoise en son développement historique [3]).

Il y avait aussi des réflexions intéressantes dans le premier volume de l'ouvrage inachevé de La Fage [4]), qui est un compilateur comme Fétis, mais plus intelligent et mieux informé. Enfin et surtout les philosophes non classiques de la Chine méritaient d'être représentés autrement que par les *Textes philosophiques* du P. Wieger ; il était bien facile à M. Courant d'indiquer ici un des nombreux recueils de *tzeù* qui figurent à la Bibliothèque Nationale, et dont plusieurs renferment de précieux commentaires. Mais il n'entrait pas dans son dessein d'approfondir les considérations de morale et de métaphysique qui, à toutes les époques, en Chine comme dans la Grèce antique, ont marqué si fortement non seulement la théorie, mais aussi la pratique de l'art musical, en imposant par exemple certains nombres pour les dimensions des instruments, le calcul des longueurs vibrantes, ou la construction des gammes.

[1] A. C. Moule, *Chinese musical instruments*, Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society, XXXIX (1908).

[2] G. Soulié, *La musique en Chine*, Bulletin de l'Association franco-chinoise, 1910, pp. 13, 139, 239, 369 ; 1911, pp. 24, 156, 203, 263, 287.

[3] Louis Laloy, *La musique chinoise*. Paris, Laurens, 1910.

[4] La Fage, *Histoire de la musique et de la danse*. Paris, Imprimeurs réunis, 1844.

Il relègue dans un dernier chapitre les *Idées cosmologiques et philosophiques*, et n'en donne qu'un aperçu très sommaire, alors que l'exposé historique qui précède fût devenu beaucoup plus clair si on y avait mis ces idées en rapport avec chacune des institutions successives qui les expriment.

Particulièrement je reprocherai à M. Courant d'avoir trop rarement invoqué les textes des philosophes taoïstes, et j'insisterai sur ce reproche parce que j'en dois prendre ma part. Quand j'ai fait paraître mon petit essai, je n'avais encore qu'une connaissance très imparfaite de ces textes : aussi me suis-je appuyé presque exclusivement sur les préceptes de Classiques, qui ne concernent que l'hygiène morale, au lieu que les philosophes qui succèdent à Laò-tzè, animés d'un esprit véritablement panthéiste, ont manifesté, tantôt par les rapprochements d'une puissante poésie, tantôt par les spéculations d'une arithmétique symbolique très comparable à celle des Pythagoriciens, la mystérieuse analogie qui fait de l'harmonie musicale l'image de l'harmonie universelle. Il me paraît aujourd'hui qu'on ne saurait parler de la musique en général, sans traduire en manière d'introduction cette page admirable où Tchouāng-tzè décrit la musique de la Terre, que le vent, respiration immense, joue en faisant retentir les grottes des montagnes et les arbres des forêts.

Ce ne sont là que des hypothèses. Si je les risque, c'est que je ne désespère pas de les voir confirmer un jour ; c'est surtout afin de montrer combien il peut être utile, pour connaître la musique chinoise, de lire même les ouvrages qui ne lui sont pas spécialement consacrés. Par ailleurs, M. Courant a dépouillé de la façon la plus consciencieuse les traités spéciaux ainsi que les histoires dynastiques, dont chacune, comme on sait, réserve quelques chapitres à la musique, placée en Chine sous la tutelle de l'Etat. Ce labeur est assez considérable, et assez fructueux, pour qu'on lui sache gré de l'avoir mené à bien et le tienne quitte du reste pour l'instant. On trouvera dans son livre les renseignements les plus sûrs et les plus minutieux sur les *liù*, ces diapasons de la musique chinoise, leurs variations nombreuses et leurs combinaisons compliquées. En particulier il cite et commente avec beaucoup de sagacité un texte de l'histoire des Soueî, d'où il résulte que dès le VI[e] siècle de notre ère un musicien de race turque avait importé en Chine la gamme diatonique de 7 notes, sans pourtant réussir à la faire adopter.

Il n'est pas possible aujourd'hui de traiter à la fois de façon complète toutes les questions relatives à la musique chinoise, ni surtout de les résoudre. Le sujet est presque entièrement neuf, en ce sens que jusqu'à ces dernières années il n'a tenté que les historiens de la musique et non les sinologues ; le dépouillement des textes, si nombreux et si disséminés, est à peine commencé. Ce qu'il nous faut, et pour longtemps encore, ce sont des monographies et des répertoires. Si on veut bien considérer l'ouvrage de M. Courant comme un de ces répertoires dont le titre pourrait être *La musique chinoise dans les histoires dynastiques et les traités techniques*s on le trouvera de tous points excellent, et, ce qui vaut mieux encore, très utile pour toutes les recherches ultérieures.

Louis Laloy.

BACHMANN (A.) — *Les grands violonistes du passé.* (Fischbacher in-4° de 470 pages, avec nombreux textes de musique).

L'ouvrage de M. A. Bachmann consiste essentiellement en une sorte de dictionnaire consacré à 40 violonistes célèbres. Le dictionnaire comprend, pour chacun des artistes considérés, une biographie plus ou moins détaillée ornée du portrait du musicien qui fait l'objet de cette biographie et suivie selon le dégré d'importance violonistique de ce musicien du Catalogue thématique de ses œuvres. Il ne faut chercher ici aucun travail d'ensemble conçu selon un plan historique ; c'est une série de monographies de violonistes de toutes époques et de tous pays, rangées par ordre alphabétique.

L'auteur a cependant cherché à rattacher les uns aux autres des divers violonistes du pays en les groupant d'après l'enseignement qu'ils ont suivi et sous le titre de *L'Ecole de violon* il a dressé de ceux-ci une sorte d'arbre généalogique pédagogique. Certaines biographies, celle de Joachim, par exemple, et surtout celle de Paganini, sont très développés et apportent d'intéressants documents. D'autres ne sont pas seulement trop brèves, elles se contentent de faire intervenir Fétis ou Wasielewski, et semblent ignorer les travaux modernes ; nous citerons les biographies de Corelli, de Leclair et de Kreutzer. Enfin les catalogues thématiques sont souvent établis, en ce qui concerne, les violonistes du XVIII[e] siècle, non pas d'après les éditions originales, mais d'après des révisions récentes. Tels qu'ils se présentent, ces catalogues peuvent néanmoins rendre de grand services...

L. DE LA LAURENCIE.

BARMAS (Isaye). — *La solution des problèmes de la technique du violon.* (Berlin, Bote et Bock, Paris M. Eschig in-fol).

Isaye Barmas est depuis longtemps accrédité en allemagne et à l'étranger en qualité de violiniste et de professeur. Son école basée sur un système solide lui a valu un succès mérité, ainsi que le prouvent de nombreux et brillants élèves.

Barmas démontre dans son ouvrage que la principale condition d'un jeu précis et sûr, c'est l'agilité des doigts, l'indépendance du poignet, et la légèreté du bras.

" Ce que la nature a souvent donné au génie, dit-il, chacun peut l'acquérir par le savoir et par un enseignement rationel. N'oublions jamais que toute technique réside dans le cerveau, et qu'elle est dirigée par lui. Avant d'aborder les hautes difficultés techniques, on veillera à ne travailler le violon et l'archet que de la façon la plus naturelle. Alors l'ennui et le mécontentement disparaîtront, d'autant plus qu'on pourra plus rapidement se consacrer à la musique proprement dite ".

Le livre, parfaitement traduit par Nestor Lejeune, est orné de 27 illustrations et d'une série d'exercices. Capet, Marteau et Kreissler lui ont adressé d'élogieux compliments.

K. K.

WAGNER (Peter). — *Einführung in die Gregorianischen Melodien.* I Band, 2[er] Theil. (Leipzig. Breitkopf. 1912. gr. in 8° de XVI et 505 pp. avec plusieurs reproductions phototypiques.)

Ce livre est consacré à la Paléographie du chant grégorien. Il est impossible en quelques lignes de décrire un ouvrage d'une si haute importance, non seulement pour la théorie, mais aussi la pratique du chant liturgique. Le très riche contenu de ce volume est présenté avec un ordre, une logique et une volonté qui en font un instrument de travail de premier ordre.

18 chapitres et un important appendice nous initient à l'histoire des Neumes ; d'abord leur origine : étude des notations byzantine, russe, et arménienne ; puis, description des plus anciens neumes latins.

Le D[r] Wagner passe ensuite aux principaux types d'écriture neumatique : mozarabe, italienne, française, anglo-saxonne et allemande, et arrive aux XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles, avec l'étude des neumes-accents.

Les trois derniers chapitres sont consacrés à la rythmique des neumes, et là M. Wagner a remanié considérablement la première édition de son ouvrage, en exposant une thèse nouvelle d'interprétation : la figure seule des notes donnerait le secret du rythme. M. Gastoué a discuté certaines théories du D[r] Wagner ; mais quoi qu'il en soit, ce manuel de Paléographie grégorienne est un ouvrage capital pour l'étude du chant liturgique, et la deuxième édition de la *Neumenkunde* rendra les plus grands services aux amis de l'art grégorien.

WAGNER (Peter). — *Neumenkunde*, Paläographie des liturgischen Gesanges, 2[e] édition, revue et augmentée, (Leipzig. Breitkopf et Härtel, grand in-8° de XVI & 506 pages, avec transcriptions musicales et nombreuses phototypies. 12 M.)

Cet ouvrage considérable forme le tome II des études du D[r] Wagner sur "l'Introduction aux mélodies grégoriennes", dont nous venons de citer le premier volume.

Un livre aussi éminent, et qui résume une vie d'études, de travaux et d'enseignements mériterait une longue et sérieuse analyse, et aussi une traduction française. L'érudit professeur de l'Académie de Fribourg expose successivement avec une énorme documentation les diverses espèces de notation qui furent usitées au moyen-âge. Trois gros chapitres sont consacrés aux signes des lectionnaires orientaux, aux neumes byzantins, russes et arméniens.

Mais, à côté de l'étude paléographique, le D[r] Wagner aborde la question d'interprétation et de rythme ; il remontre par exemple, l'identité rythmique de la *virga*, du *punctum* et de la *virga jacens*, dans les passages syllabiques, et il prouve à l'aide d'un texte nouveau du ms. C. 58.275 de la bibliothèque de Zurich (XII[e] s.) que certaines écoles ont indiqué par la *virga* les notes longues, et par le *punctum* les brèves, mais seulement dans les groupes, ce qui paraît contradictoire. On s'est précisement demandé si ce ne serait pas là le premier jet des *propriétates* de la notation proportionnelle du XIII[e] siècle. (Cf. Tribune de St. Gervais. Décembre 1913).

L'ouvrage du D[r] Wagner est un instrument de travail indispensable à ceux qui s'intéressent par métier ou par vocation, au chant liturgique et à l'art musical du moyen-âge.

F. Raugel.

JEANNIN. — *Le chant litturgique syrien* (in-8° de 205 pages. Paris, Imprimerie Nationale.)

Un excellent livre en tout sens, tel est ce travail " de bénédictin ", c'est bien le cas de le dire, sur le chant de l'église chrétienne orientale de Syrie, c'est-à-dire de celle qui, depuis l'origine, continue de célébrer dans la langue et avec les coutumes syriaques, la liturgie traditionnelle.

Mais, si les paroles de ces offices remontent, en grande partie, au III[e] siècle, que sont ses mélodies ? Ici, il n'y a d'autre guide que la tradition orale. Et l'ouvrage de Dom Jeannin fruit de dix années de travail, est justement précieux parce qu'il fixe, avec un soin infini, l'instant de cette tradition qui nous est contemporain. Jamais, en effet, l'église syrienne à part d'infimes exemples, n'a connu de notation musicale : la théorie, très complexe, demi-arabe et demi-persane, jointe à la transmission orale des mélodies, a suffi. Et, de celles-ci, l'auteur donne des types assez nombreux, dans tous les genres, pour qu'on soit parfaitement documenté sur la question.

Critiquement, et avec tout ce que je sais du chant oriental, je tiens pour parfait le livre de Dom Jeannin: appuyées, d'un côté, sur un rigoureux enregistrement des pièces chantées, et d'un autre, sur une érudition de bon aloi, ses conclusions ne peuvent qu'être acceptées par tout musicologue. Le travail de Dom Jeannin est précieux, entre autres points de vue, par la documentation authentique qu'il nous offre de chants syriens, bien éloignés de l'orientalisme tout conventionnel dont certains auteurs nous objectent les formes, qu'ils ne connaissent que par à peu près. A ce titre, cet ouvrage peut aider à jeter de vives lumières sur la compréhension du rythme original des chants grégoriens, et c'est à quoi Dom Jeannin n'a pas manqué.

Je n'émettrai qu'un seul vœu : c'est que le savant auteur nous donne bientôt la collection complète des mélodies syriaques et chaldéennes dont il a recueilli le répertoire.

A. Gastoué.

GATARD (A.) — *La Musique grégorienne* (in-8° de 124 p., Paris, Laurens).

Simple exposé de l'ensemble de la question, telle qu'elle résulte de la restauration bénédictine, le livre de Dom Gatard est une très pratique conférence de vulgarisation pour le " grand public " non initié au sujet. Je ne reprocherai pas trop à l'auteur les quelques passages rares, en lesquels il s'est trop montré partisan des doctrines de Dom Mocquereau. Son livre est un aimable compagnon, avec lequel on peut passer une heure profitable.

A. Gastoué.

SPAETH, (S. G.). — *Milton's Knowledge of Music.* (Princeton, University, Library, 1913, in-8° de 186 pp.)

Cette dissertation fut présentée à la Faculté de l'Université de Princeton pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie. C'est un travail très consciencieux, très documenté et fort intéressant. Il a pour but de jeter quelque nouvelle lumière sur le caractère et la personnalité de Milton, grâce à l'étude, dans ses ouvrages, de tout ce qui touche à la musique. L'auteur réussit à montrer, après un examen des textes, patient, judicieux, et habilement conduit, que la musique fut chez le poète, par aptitude naturelle, et aussi par éducation, un mode de pensée si habituel qu'on peut affirmer que la Nature se révélait à lui plus par ses harmonies que par ses couleurs ; et ceci, même alors qu'il était encore clairvoyant. Ainsi, dit S., pour Milton, la caractéristique de la forêt n'est point d'être verte, mais de faire entendre le murmure des feuilles et le chant des oiseaux.

Fidèle aux méthodes qui sont encore les nôtres, je veux dire à la théorie d'influence du milieu et du moment, S. consacre le premier chapitre de sa thèse à étudier la musique anglaise au XVIIe siècle. On y trouve cette assertion, assez inattendue, que la seule école musicale ayant quelque valeur, à cette époque, fut l'école anglaise. Les Flamands, dit l'auteur, déployèrent beaucoup d'habileté, principalement dans le développement de la forme madrigalesque... mais leurs compositeurs étaient forcés de satisfaire à une telle variété de goûts qu'aucun style caractéristique ne sortit de leur plume. L'Allemagne produisit seulement un ou deux bons compositeurs. L'Italie, préoccupée de la re-découverte du monde ancien, n'offre rien de son propre fonds à la musique européenne, mais se contente des ouvrages importés des Flandres. — Chacun étant ainsi mis à son rang, (nous laissons à l'auteur la responsabilité de ses affirmations) l'Angleterre reste seule.

Ce qui est tout à fait notable, c'est la place accordée par Milton à la musique. Reprenant les théories platoniciennes, il ne la considère pas tant comme un art particulier que comme l'expression même de l'harmonie des mondes. Philosophe, poète et chrétien il puisa son inspiration dans son idéale conception de la musique. Pour lui, la signification de la musique est en relation étroite avec l'univers entier.

M. Daubresse.

GRATIA. — *L'Étude du piano*, (1 vol. petit in 4° ill. de 4 planches hors-texte et de 60 figures. Ch. Delagrave.)

Nul mieux que M. L. E. Gratia n'était qualifié pour traiter un tel sujet. Nombreux sont les ouvrages qui ont été écrits sur l'étude du piano. Ce dernier né a ceci de particulier qu'il résume tout ce qui a été dit, et apporte des idées nouvelles. L'ordonnance des matières est méthodique. Des tableaux synoptiques aident le lecteur à comprendre l'ensemble, et lui permettent de se reporter ensuite aux pages indiquées plus pour amples détails. De nombreuses figures et exemples ajoutent à la clarté des démonstrations, et font que les passages, qui parfois pourraient être un peu ardus à la lecture, deviennent aussitôt essentiellement

pratiques. Grâce à un index joint aux tableaux, l'élève peut immédiatement trouver la solution des difficultés qui le préoccupent, et les travailler à l'aide de moyens ayant pour but de réaliser un maximum de progrès, à l'aide d'un minimum de travail. Les observations personnelles dont l'ouvrage fourmille, lui donnent un attrait particulier. M. Gratia met en garde contre les dangers d'une étude mal conduite ou exagérée, cite les différentes positions de mains, etc., examine les adjuvants mécaniques dont quelques uns ont été inventés par lui, le choix des doigtés, les pédales, et il aborde ensuite l'étude de la mémoire musicale.

Les pianistes liront ce volume avec profit. Il sera encore utile aux musiciens de tout genre, les travaux sur la mémoire, les centres psychiques supérieurs et inférieurs, les mouvements réflexes, l'automatisme, étendant considérablement l'intérêt de l'ouvrage.

L. Greilsamer.

CURZON, (H. de). — *Mozart.* (Paris, Alcan 1914, in-8° de 287 pp.).

Il est évidemment difficile de dire du nouveau sur Mozart ; M. de Curzon, du reste, n'affiche pas cette prétention et fait de larges emprunts à ses devanciers en littérature mozartine, principalement à MM. de Wyzewa et de St. Foix. Son livre essentiellement laudatif est donc un intéressant résumé de " ce que tout musicien doits avoir " concernant le maître de Salzbourg.

V. P.

BERDENIS DE BERLEKOM, (M.). — *Les premières leçons de piano.* (Paris, Gaillard, 18 rue St. Sulpice, in 4° de 80 pp.).

Cette petite méthode est plutôt destinée à la nursery qu'à la salle d'études. Elle comprend à la fois un manuel élémentaire de solfège, qui n'est assurément pas plus mauvais que beaucoup d'autres et des morceaux à 2 et à 4 mains pour les débutants ; toute théorie sur le mécanisme et l'articulation est délibérément laissée de côté sous prétexte que l'enfant y est invinciblement rebelle ; on pourrait objecter à cela que l'objet d'une bonne méthode serait précisément de vaincre cette naturelle antipathie. Mme Berdenis a pourvu chaque morceau d'un petit texte, que l'élève chantera tout en déchiffrant : excellente intention.

V. P.

FLORENCE MAY. — *Johannes Brahms.* (Deux parties en un seul volume in-8° de xvi+314+362 pages. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1911).

Cette publication est la seconde édition d'un ouvrage considérable paru en anglais en 1905 et présenté cette fois en allemand par les soins du traducteur Ludmille Kirschbaum. Sous le contrôle de l'auteur lui-même. Mme Florence May a connu personnellement Brahms, elle s'est rencontré avec lui à différentes époques de sa vie, et elle nous rapporte très soigneusement les moindres faits, les moindres paroles, les moindres impressions qu'elle a pu noter alors. D'autre part elle a dépouillé avec le zèle le plus minutieux tous les articles de journaux, toutes les pièces d'archives, toutes les lettres publiées et même parfois inédites, tous les travaux critiques dont l'étude pouvait, directement ou indirectement, éclairer la figure de Brahms et l'histoire de sa vie. Elle n'a point négligé non plus de nous décrire les milieux divers qu'a traversés Brahms, et de nous faire connaître, en leur intimité, ses principaux amis. Elle a su rattacher même à son récit tout un tableau général de l'activité musicale en Allemagne dans la seconde moitié du XIXe siècle. Mme Florence May a donc excellemment rempli sa tâche. Tout au plus pourrait-on lui reprocher un peu trop de com-

plaisance pour les mérites du musicien dont-elle a entrepris la biographie. Mais ne soyons pas trop difficiles ! Et louons, pour finir, Mme Florence May d'avoir joint à son livre des tables des œuvres de Brahms par numéro d'œuvre, par ordre chronologique, par ordre systématique, une table des lieder par ordre alphabétique d'"Incipit", une table des auteurs de textes poétiques, un index bibliographique, et une table alphabétique des matières traitées dans le volume. Voilà qui est d'une utilité inappréciable !

LANDORMY.

LIVRES REÇUS

— FALCK — *W. Friedmann Bach.* (Lpz. Kanht Nachfolger 1913 in-8° de 170+32 pp.)

— SEIFERT (Max). — *Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte.* (Berlin Ernest Siegfried Mittler und Sohn, 1914 in-8° de 16 pp.)

— DELBRUCK (Hans). — *Die Zukunft der Zukunftmusik.* (Extrait des Preussische Jahrbücher, Berlin 1914)

— BERNARD (Gabriel). — *Le Wagner de Parsifal* (Paris, Méricant in-12° de 320 pp. fr. 5)

— BONNEROT (Jean). — *C. Saint-Saëns* (Durand et fils, 1914 in-12° de 179 pp. fr. 2)

— LAURENCIE (L. de La). — *La musique* (Chapitre de *La Vie Parisienne au XVIIIe siècle*) (Félix Alcan, 1914 in-8°)

— MAY (Florence). — *Johannes Brahms*, aus dem englischen übersezt von KIRSCHBAUM (Lpz. Breitkopf 1911, in-8° de 362 pp. Mk. 22)

— CUCUEL (G.). — *Les créateurs de l'opéra-comique français.* (F. Alcan 1914, in-12° fr. 3,50)

— DUHAMEL (Maurice). — *Musiques bretonnes.* (Paris, Rouart Lerolle et Cie 1913 in-8° de 224 pp.)

— BACHMANN (Alberto). — *Les grands violonistes du passé.* (Fischbacher 1913 in-fol de 470 pp. fr. 50)

— QUATRELLES L'ÉPINE (M). — *Cherubini.* (Lille, Lefebvre-Duroc, 1913, in-4° de 174 pp.)

— AUGÉ DE LASSUS (L.). — *Saint-Saëns* (Delagrave 1914, in-12° de 276 pp. fr. 3.50)

— VUILLEMIN. *Gabriel Fauré* (A. Durand et fils, 1914, in-12 de 55 pp. fr. 3).

— THOMAS (Wolfgang). — *Mozart-Schatzkästlein* (München, Wunderhorn-Verlag 1912, in-12 de 88 pp.)

— RAYMOND DUVAL (P. H.). — *La musique romantique en Allemagne.* (Non mis dans le commerce. In-12° de 315 pp.)

— WYZEWA (Th. de). — *Beethoven et Wagner* (Peirrin 1912, in-8° de 382 pp, fr. 5).

— DEUTSCH (Otto Erich). — *Franz Schubert.* (Muenchen, Georg Müller, 1913-1914, 2 vol. in-4° de 500 pp. Mk. 20).

— STENDHAL. — *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*, préface de ROMAIN ROLLAND. (Paris, Champion, 1914, in-8° de 496 pp.)

— COMBARIEU. (J.) — *L'Enseignement du chant choral et la méthode nouvelle.* (Delagrave 1914 in-12° de 16 pp).

— ISTEL (Edgar). — Duo Libretto. (Berlin, Schuter und Lœffer, 1914, in-12° de 240 pp. M. 3.)

— LAVIGNAC. — *Encyclopédie de la musique...* Delagrave 1913-1914, 2 vol. T. I. Antiquité. T. II, Italie, Allemangne in-4° de 600 pp.)

Société Française des Amis de la Musique

BULLETIN MENSUEL

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée Générale de la Société Française des Amis de la Musique a eu lieu le lundi 30 mars à 4 heures, dans les salons de l'Elysée-Palace-Hôtel (avenue des Champs-Elysées), sous la Présidence de M. G. Berly assisté de M. Ecorcheville, Vice-Président, M. Léo Sachs, Trésorier, M. Gustave Cahen, Secrétaire du Conseil et de M. Louis de Morsier, Secrétaire général.

M. G. Berly a donné lecture du rapport du Conseil pour l'année 1913, dans lequel il est rendu compte des travaux de la Société pour l'année écoulée et de ses projets pour l'avenir.

Il y est notamment expliqué qu'au lendemain de la dernière Assemblée Générale, le Conseil a précisé quel devait être le programme général de la Société. Ce programme a été publié en détail dans l'annuaire de 1913 qui donne également l'objet des quatre Commissions constituées : de Propagande, de Musique, de Province et de Philanthropie.

Il y est rappelé les manifestations auxquelles la Société a cru devoir accorder son patronage, les différentes réunions musicales qui ont eu lieu, les subventions diverses qui ont été consenties soit à des Sociétés, soit à des musiciens dignes d'intérêt. L'attention de l'Assemblée s'y trouve, ensuite, attirée sur la fondation du Prix de Musique, la création d'une Bibliothèque musicale, le prochain Congrès International de Musique qui doit avoir lieu à Paris au mois de juin, le projet de fondation, à Bruxelles, d'une société Belge des Amis de la Musique.

Il y est en outre annoncé, avec l'expression des regrets unanimes du Conseil, les démissions de Mme la Comtesse d'Haussonville et de M. Romain Rolland qui, si leurs occupations ne leur permettent plus de faire partie du Conseil d'Administration, n'en restent pas moins membres de la Société.

Enfin, après un compte-rendu de la statistique des membres de la Société dont le nombre augmente chaque jour, le Rapport rappelle, avec de vives félicitations, le grand succès remporté par les Concerts Populaires Monteux qui ont débuté cette année sous le patronage de la Société et grâce à l'appui de quelques-uns de ses membres les plus dévoués. S'associant à ces félicitations, l'Assemblée a fait à M. Monteux, qui y assistait, la plus sympathique ovation.

L'intéressant rapport du Conseil a provoqué, à maintes reprises, les applaudissements de l'Assemblée. Il paraîtra d'ailleurs intégralement dans notre prochain annuaire de 1914, qui est actuellement sous presse.

M. Léo Sachs, trésorier, a donné ensuite lecture de son rapport sur la situation financière de la Société. Les comptes présentés dans ce rapport ont été approuvés à l'unanimité.

L'ordre du jour étant épuisé et personne n'ayant demandé la parole, la séance a été levée à 4 heures 1/2.

***

RÉUNIONS MUSICALES

A la suite de l'Assemblée Générale, nos sociétaires ont eu le plaisir d'assister à une audition musicale qui fut des plus réussies, grâce à l'amabilité de Madame Bugg, de l'Opéra, et du Quatuor Chailley.

Le Quatuor Chailley, composé de Messieurs Marcel Chailley, Victor Gentil, Philippe Jurgensen et Jules Griset est, comme on le sait, lauréat du prix de musique, pour 1913, de la Société Française des Amis de la Musique.

En remerciement du témoignage d'estime et d'encouragement qui lui fut ainsi accordé par notre Société, le Quatuor Chailley nous a très gracieusement demandé de se faire entendre à l'une de nos réunions privées. Il va de soi que nous avons accepté avec empressement cette aimable proposition.

C'est ainsi que nos membres ont eu l'occasion d'apprécier les hautes qualités musicales de ce Quatuor, qui a d'ailleurs souvent affirmé sa maîtrise dans les grands concerts, tant en France qu'à l'étranger. Mais, il ne nous appartient pas de faire, à cette place, œuvre de critique. Nous voulons seulement nous borner à constater l'accueil enthousiaste qui a été fait à Messieurs Marcel Chailley, Victor Gentil, Philippe Jurgensen et Jules Griset pour l'excellente exécution du 2e *quatuor* à cordes de Beethoven et du *quatuor à cordes* de Debussy et renouveler à ces remarquables artistes nos remerciements les plus sincères pour le plaisir qu'ils nous ont procuré.

Nous désirons également offrir ici l'hommage de notre vive gratitude à Mme Bugg qui a bien voulu accepter d'apporter à notre réunion la grâce exquise de sa personne et le charme profond de son art. Malgré l'inquiétude d'un rhume malencontreux qui voilait un peu l'éclat habituel de sa voix, Mme Bugg n'a pas moins interprété de la manière la plus émouvante le bel air *d'Acis et Galatée* de Haendel, le farouche *Hòpak* de Moussorgski et deux délicieuses et spirituelles mélodies de M. Alfred Bruneau intitulées "*Promenade*" et "*La Lettre du Jardinier*".

L'Assemblée a exprimé à Madame Bugg combien elle a apprécié tout à la fois sa vaillance et son talent en ne lui ménageant pas, de tout cœur, les plus chaleureuses acclamations.

* * *

Nos membres ont encore eu le grand plaisir d'être conviés, le samedi soir 25 avril, à la salle Malakoff, pour assister à une représentation de "*La Farce du Cuvier*", paroles de M. Maurice Léna, et musique de M. Gabriel Dupont.

Cette réunion exceptionnelle qui offrait, on en conviendra, un intérêt tout particulier, a eu lieu — nous sommes heureux de le redire ici — grâce à l'aimable initiative de M. Robert Le Lubez, un des membres les plus dévoués de notre Société.

M. Robert Le Lubez, dont on connaît l'autorité en matière musicale et le beau talent de chanteur, a eu l'heureuse idée de monter la *Farce du Cuvier* avec le concours de deux artistes des plus appréciées dans la haute société parisienne, Mesdames Vaucaire et Jacquet-Marsans ; nous sommes très vivement touchés qu'avant toute audition publique il nous ait offert de réserver, en quelque sorte, la primeur de ce charmant ouvrage aux "Amis de la Musique".

Que M. Robert Le Lubez et ses charmantes collaboratrices reçoivent ici à nouveau l'expression de toute notre reconnaissance et, de plus, tous nos compliments, car la représentation de samedi dernier a remporté un succès éclatant.

L'œuvre est de celles qui s'imposent du premier coup, d'abord par la franche gaîté d'un sujet bouffon traité de main de maître par M. Maurice Léna, ensuite par l'élégance, la vivacité et le pittoresque d'une musique imprégnée de la plus heureuse inspiration.

Nul ne s'étonnera, parmi ceux qui le connaissent, que le musicien à la fois si délicat et si profond qu'est M. Gabriel Dupont ait écrit pour cette "farce" sentimentale, du meilleur aloi, une partition qui est très certainement, nous nous risquons à le proclamer, un petit chef-d'œuvre.

Quant aux artistes, il serait impossible, sans doute, d'interpréter avec plus d'esprit, de sûreté et d'entrain, une œuvre plus charmante, au double point de vue de la musique et de l'action, que ne l'ont fait Mme Vaucaire, incomparable dans le rôle de *Jaquette*, Mme Jacquet-Marsans, infiniment spirituelle sous le traits de *Périnette* et M. Robert Le Lubez qui a fait du personnage de *Jaquinot* une création inoubliable.

Nous ne voulons pas oublier Mmes Coursin, Couty, Delanne et Rosemai qui ont chanté les rôles épisodiques des lavandières avec beaucoup de verve et de talent, ni M. Le Baillif, qui a tenu la partie de piano avec une *maestria* tout-à-fait remarquable.

La mise en scène de Mme Pierron-Danbé fut très appréciée et l'on se doute bien que cette troupe d'élite a été longuement acclamée et rappelée par l'auditoire nombreux et élégant qui se pressait à la salle Malakoff.

NOUVEAUX MEMBRES

Les nouvelles adhésions qui sont parvenues au Secrétaire Général sont, par ordre alphabétique :

Mme C. Alphen-Salvador
Mme Roger d'Amboix de Larbont
M. Claude Anet
M. Maurice Bonhomme
Mme Maurice Bonhomme
Mlle Odette Carlyle
Mme Claude
M. Alfred Coenen
Mlle Cohen
M. Constantin-Gilles
M. N. G. Coronio
Mme Lucien Delmas
Mme Paul Desmarais
M. Jean Dreyfus-Stern
Mlle Thérèse Duroziez
S. E. Etienne de Elisséieff
Mme P. Foucher
Mme Eugenia Galewska
Mme Etienne Gaveau
M. Jules Griset
Mme Jules Griset
M. Louis Helbronner
M. Louis Jacob
Mme Japy
Mlle Thérèse Jeanès
Mme Kœchlin
Mlle Larcher
Mlle Aline Léon
Mme Lise Lièvre
Mlle Ester Lindahl
Mme Paul Marty
M. André Mauban
Mme André Mauban
M. L. Mors
Mme Léon Muhlfeld
Mme Louis Natanson
M. Georges Parcelier
Mme Georges Parcelier
Mme Albert Petsche
M. Olivier Raulin
M. de Renaucourt
M. Gabriel Rosenwald
Mme Gabriel Rosenwald
Mme Sartoris
Mme Gabrielle Scapini
Mme Louis Schopfer
Mlle Anna Sée
M. Marcel Simon
Mlle Arnolde Stephenson
M. J. Stern
Mme J. Stern
Mme Léon Tabet
Mlle Minnie Tracey
Mme Vacher
Mme Gustave Valabrègue
M. Paul Vidal
Doctor Villeroux
Mlle Watto
Mme Eva de Winklerfelt
Mme Jean de Witt
M. Zukowski

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. Le Grand Duc Boris de Russie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente d'honneur : S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme
Président d'honneur : M. Henry Deutsch (de la Meurthe)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Gustave Berly, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député.*
M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*
M. Alexis Rostand, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

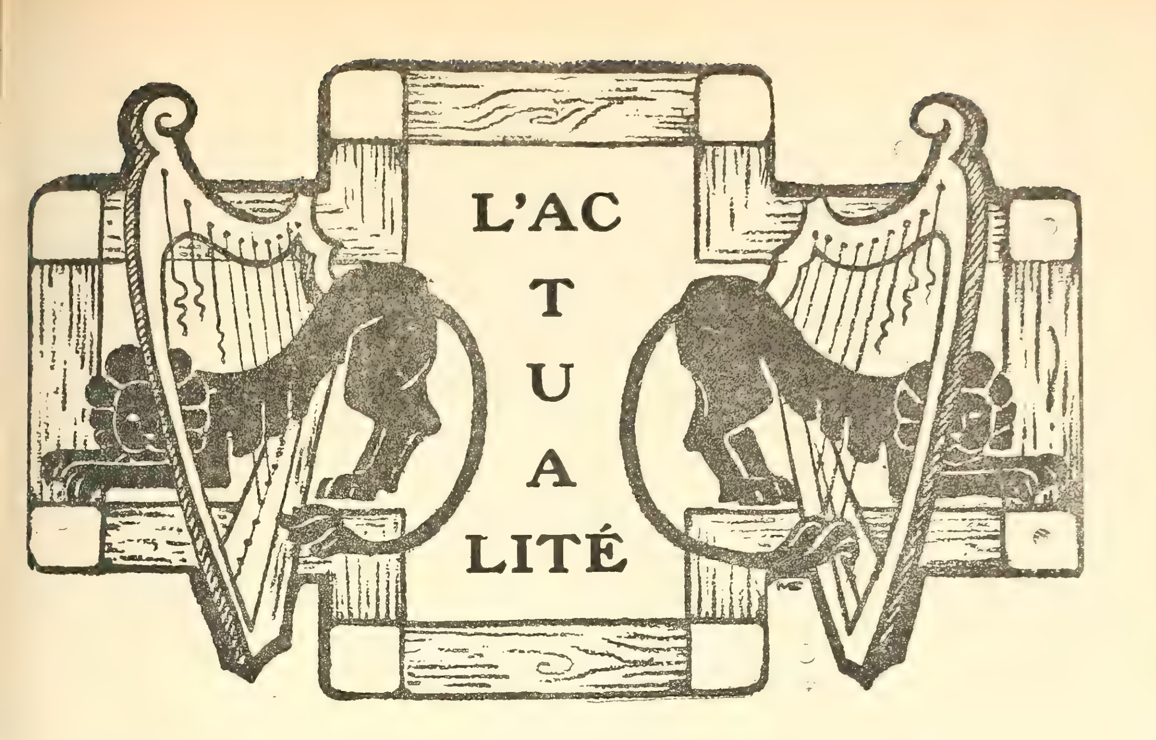
SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. Gustave Cahen.

Secrétaire général : M. Louis de Morsier.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Léon Bourgeois, *ancien Ministre.*
M. Gustave Bret.
Mme la comtesse Gérard de Ganay.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme Daniel Herrmann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
M. J. Pasquier.
M. le Marquis de Polignac.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
M. A. Prègre.
Mme Théodore Reinach.
M. Jacques Rouché, *Directeur de l'Opéra*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
M. Jacques Stern.
Mme Ternaux-Compans.



Le Sacre du Printemps

Paris, qui avait commis une cruelle iujustice, vient de la réparer par un triomphe. Nous n'avions pu entendre, l'année passée, le *Sacre du printemps*, à cause des clameurs indignées. Il a été, aux derniers concerts de M. Monteux, écouté dans le plus respectueux silence, et acclamé sans fin. Les critiques les plus sévères ont reconnu son pouvoir. Les compositeurs les plus envieux sont réduits à accuser la cabale ou la mystification.

Si Wagner, après le scandale du *Tannhäuser*, avait pu, les passions politiques calmées, en appeler au goût des amateurs, aurait-il obtenu, lui aussi, sa réhabilitation ? Peut-être, car le public véritable, celui qui vient pour son plaisir, commençait à se substituer aux factions de la cour et eût soutenu l'ouvrage si, après trois représentations, on ne l'eût retiré de l'affiche. Il ne faut jamais désespérer de Paris.

Mais il est certain également que depuis cinquante ans on a appris, en notre capitale, à mieux aimer et à mieux comprendre la musique. La concurrence de cinq sociétés de concerts symphoniques, l'existence aussi d'une revue comme celle où paraîtront ces lignes, sont à la fois les preuves et les instruments de cet indéniable progrès. Entre les artistes et le monde, une alliance s'est conclue ; les premiers ne sont plus montrés aux invités d'une soirée comme des phénomènes dont l'approche est interdite ; on traite avec eux d'égal à égal ; ils reçoivent à leur tour, et les personnes qui assistent à la dernière répétition de tel concert du dimanche, intimement flattées de cet honneur, se tiennent, en dépit de leurs aigrettes ou de leurs fourrures, aussi sages qu'au cours de M. Bergson.

Le *Sacre du printemps* a bénéficié de ces heureuses dispositions. Car l'œuvre, en sa hardiesse intrépide, avait de quoi surprendre plus d'un auditeur timoré. Mais aujourd'hui le public des concerts est devenu bon public. Il ne demande qu'à se laisser émouvoir, et il a bien raison. J'avais moi-même, à la lecture de la partition, cru remarquer l'abus de tel ou tel procédé. Ce sont là des observations parfaitement oiseuses. Une telle musique ne livre pas son secret à la lecture. Elle parvient à l'existence dans l'orchestre, et non sur le papier. Les sons, et le mouvement des sons, qui est le rythme, en forment la substance.

M. Strawinski est le maître des sons et du rythme. Il sait choisir et disposer les sons de telle manière que tous les bruits de la nature sont évoqués. Ce sont les terreurs de la nuit, les frôlements d'ailes, les cris, les murmures, les plaintes de l'espace, ce sont les mugissements des monstres, les galops implacables, les approches rampantes, les bonds de surprise, les sursauts d'agonie, les combats, les angoisses, les délires, les prostrations, les triomphes ensanglantés, et c'est l'union indissoluble de la vie et de la mort. La nature nous apparaît ici dans son aveuglement terrible, sans les atténuations ni les interprétations que si longtemps notre lâcheté lui infligea. C'est son rude langage, complété seulement, renforcé et éclairci, quand elle ne sait qu'en balbutier les syllabes confuses. Ce sont les orgues de la terre, mais un musicien est un clavier.

Il y aurait beaucoup à dire sur le rythme qui n'est pas, comme les esprits simples se l'imaginent, une arithmétique hygiénique, mais un concours subtil de la durée, de l'intensité, de la hauteur et du timbre. Le rythme ne se juge que par son effet, qui est ici prodigieux. C'est un ouragan qui passe, l'âme avec ses scrupules, ses réserves et ses résistances personnelles est dissipée, et on se laisse porter comme une pierre ou une feuille. C'est une ivresse, une extase, un anéantissement, et l'auditoire, quand la musique s'arrête, ne se possède plus, en proie à un enthousiasme qu'on ne saurait mieux qualifier que de panique.

“ J'ai accompli, dit M. Strawinski, une œuvre de foi ”. Cette foi, il nous l'a communiquée. Avec lui nous avons célébré les mystères de la Mère éternelle ; nous avons contemplé sans horreur le sacrifice humain et nous nous sommes partagé les chairs égorgées.

Louis Laloy.

CONCERTS COLONNE

L'indisposition persistante de notre éminent collaborateur Claude Debussy *nous prive aujourd'hui de son compte-rendu des Concerts Colonne.*

En son absence M. Paul Clémenceau a bien voulu se charger de renseigner nos lecteurs sur les dernières exécutions du Châtelet.

Le Directeur du Conservatoire de Cologne, M. Fritz Steinbach, qui dirigea le Concert Colonne du 29 Mars dernier, tient une place trop importante parmi les grands chefs d'orchestre d'Allemagne de notre époque pour que nous osions le présenter comme un nouveau venu. Il est vrai qu'il a très peu dirigé de concerts en France ; mais tous ceux qui aiment la musique,

tous ceux qui vont où l'on en fait, sans attendre qu'on vienne à eux, tous ceux qui lisent ce qui s'écrit, connaissaient depuis longtemps la haute valeur de l'artiste avant qu'il vienne diriger au Châtelet. Steinbach est de ceux qui, abstraction faite de leurs préférences personnelles, cherchent à se pénétrer de la pensée du compositeur qu'ils interprètent, à saisir les raisons de la forme donnée à l'expression, et à traduire enfin avec exactitude, sans négliger aucun détail, le sentiment qui donne la vie à l'œuvre et force la compréhension de l'auditeur. Sous sa direction, la *Cinquième* de Beethoven nous est apparue pleine de jeunesse, et dégagée de l'ennui classique que certains aiment chez nous à y mettre pour rappeler que le compositeur est mort, et que par respect, il faut le jouer comme si on déposait une couronne funéraire sur sa tombe. Le public a fait à Steinbach l'accueil qu'il méritait, et il a retrouvé les mêmes acclamations après l'exécution de l'adorable *Sérénade* de Mozart pour instruments à vent, et du *Concerto Brandebourgeois* de Bach en si bémol qu'on ne qualifie pas : être éternel, ce n'est pas être vieux. Le concert se terminait par la 4me *Symphonie* de Brahms. Steinbach qui, on le sait, est un disciple fervent de Brahms, en a donné une exécution si parfaite, si colorée et si claire, que sa compréhension s'est imposée à ceux même qui, par principe, étaient les plus hostiles.

Au milieu du Concert, le programme comportait un poème lyrique d'Alfred Casella, écrit sur la *Notte di Maggio* de Carducci, dédié à Madame Maria Freund et interprété par elle. L'auteur fait partie des jeunes musiciens les plus connus de Paris. De nationalité italienne, il a fait toutes ses études à Paris, et si par ses goûts il est des nôtres, son interprétation, toujours très personnelle, lui vient de son pays natal. Dans toutes ses œuvres, un sérieux et une gravité rares chez un artiste de son âge dominent, mais si sa forme d'expression orchestrale fut influencée par les maîtres allemands qu'il préfère, son sentiment personnel reste toujours en lumière, au service de la musique pure. Dans la *Notte di Maggio* ces qualités s'affirment avec plus de netteté que dans ses compositions antérieures. Sur un fond orchestral fait d'harmonies audacieuses et de sonorités nouvelles, s'élève un chant grave, émouvant par son ardeur contenue, et dont la simplicité évoque le souvenir des maîtres italiens de la glorieuse époque. Ces deux juxtapositions, si différentes d'origine, font une œuvre d'une belle unité pour chanter le mystère d'une nuit de Mai, où dort encore la nature sous les rayons d'une lune claire et tiède, pour le cœur du solitaire qui a aimé et souffert.

Madame Maria Freund a interprété la "Notte di Maggio" avec l'art parfait et la noblesse altière qui font d'elle une des plus grandes artistes de notre temps. Le public lui a fait un chaleureux accueil à elle et à Casella qui conduisait l'orchestre. Il est superflu d'ajouter que ce dernier eut avec raison, sa part d'applaudissements mérités.

Paul Clémenceau.

CONCERTS LAMOUREUX

Le dimanche 5 Avril fut ce que l'on pourrait appeler la "journée des ballets" ; hâtons nous de dire que ce ne fut pas la "journée des dupes." Au Châtelet, c'était l'*Ile enchantée* de

M. Henri Lütz, que nous n'avons pu entendre mais dont on nous a dit grand bien et qui obtint un légitime succès.

Au concert Monteux, c'était le *Sacre du printemps*, délices des esthètes, un chef-d'œuvre selon les rites de la petite église moderniste. — Chef-d'œuvre, non certes, il faut tout de même autre chose pour motiver ce titre, mais œuvre d'un très grand intérêt rythmique, sinon musical, et qui dénote chez son auteur un réel tempérament d'artiste. Nous attendons avec confiance le jour où M. Strawinsky ayant secoué le joug et s'étant libéré des dogmes de sa petite confrérie, nous donnera une œuvre d'émotion dans laquelle il osera laisser parler son cœur plus haut que son ingéniosité. Nous croyons le jeune auteur de *Pétrouchka* assez fortement doué pour, après les curiosités rythmiques et les bruits exceptionnels, nous apporter enfin cette satisfaction musicale.

Au concert Lamoureux de ce même Dimanche figurait la troisième partie de *Daphnis et Chloé*, ballet de M. Maurice Ravel, et, à notre avis, l'œuvre la plus " pensée " qu'il ait écrite jusqu'ici. L'art de M. Ravel semble se modifier, sa conception s'élargit, il parait abandonner — momentanément, du moins, — le bibelot, l'objet rare, la miniature de cimaise, pour aller franchement vers la musique. Voilà, enfin, de lui, une partition importante, dont nous regrettons, (n'ayant pu assister aux représentations de l'an dernier), de n'avoir entendu qu'un fragment. L'œuvre est cohérente, se tient debout, et l'auteur ne répugne point à y employer des sonorités purement musicales, des thèmes presque émus, et même — *proh pudor !* — des essais de *leitmotiv* wagnérien...

Ce n'est pas à dire que M. Ravel ne sacrifie point encore, comme il convient, au dieu de la mode en lui offrant des encensements d'agglomérations sonores inusitées et des holocaustes de frottis bizarres dont l'utilité musicale ne paraît point flagrante : il faut bien être de son temps et savoir distribuer quelque aliment aux passions malsaines de trop exigeants amis. Mais tout cela n'empêche que *Daphnis et Chloé* ne nous présage, dans un avenir peut-être plus rapproché qu'on ne croit, ce que M. Ravel pourra faire lorsqu'il aura virilement rompu les chaînes qui l'attachent encore à sa *camarilla.* En dépit de l'abus vraiment fatigant des instruments de percussion, (le xylophone et le célesta commencent à paraître aussi vieillots que la grosse caisse cymbalisante des Rossini et des Donizetti) le partition de *Daphnis* est pleine de charmantes trouvailles dans l'ordre de la sonorité ; une pointe d'émotion semble parfois vouloir s'y glisser à travers les barrières soigneusement dressées contre la musique et jalousement gardées par les grands mandarins du snobisme ! la danse finale, en son rythme tourbillonnant exagéré jusqu'au paroxysme, donne une impression de puissance inhabituelle chez M. Ravel, qui entraîne joyeusement dans sa rude bacchanale tout auditeur dénué d'idées préconçues.

Nous voudrions voir *Daphnis et Chloé* remis à la scène par un directeur intelligent ; nous sommes persuadés qu'en dehors même des snobs, applaudisseurs inconscients de tout ce qui est prescrit par les rites, cette adaptation sonore jointe à la réalisation scénique ne pourrait qu'obtenir un très grand succès.

La troisième partie de cette pantomime fut merveilleusement mise en valeur sous la

direction de M. Chevillard ; orchestre et chef y déployèrent une chaleureuse virtuosité et une *furia francese* que nous aimons à voir mises au service d'œuvres de notre terroir.

. . . .

— Il se produisit, ces temps derniers un événement musical de tout premier ordre, manifestation artistique de laquelle le snobisme se tint prudemment à l'écart, parce qu'elle n'était point inscrite au rituel, mais dont il ne nous est pas permis de parler en détail dans cet article consacré aux concerts Lamoureux.

Il s'agit de la première audition d'une Symphonie, la quatrième de M. Albéric Magnard. Là, il n'y a pas douze instrumentistes à la batterie mais il y a véritablement de la très belle musique...

Vincent d'Indy.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Personne, assurément, ne reprochera à la Société des Concerts de gaspiller son temps en des travaux frivoles ni d'avoir la passion du bibelot. Les trois derniers programmes fléchissaient sous le poids de la *Symphonie avec chœurs* de M. Ropartz, de la *Messe en ré* et de la *IX*^me^ *Symphonie* de Beethoven. Les abonnés, que la légende nous représente comme de très vieilles gens, cacochymes sourds ou monauts, ne souffrent pas de dyspepsie sénile. Beethoven n'est d'ailleurs indigeste actuellement que pour les adultes que défrise la quarantaine. Mais si l'état sanitaire de ces derniers a pu être précaire aux environs de Pâques, depuis quatre jours le *Sacre du Printemps* a tout réparé.

La *Symphonie* de M. Ropartz nous apparut pour la première fois, alors qu'elle venait d'être couronnée, il y a quelque huit ans, dans cette même salle de la rue Bergère sous les auspices de Georges Marty. On sait quelle disposition nouvelle elle offrait. Le programme littéraire, où se manifeste la pensée de l'auteur, est en effet exposé dans une sorte de préface chorale qui résume le développement symphonique. C'est un symbole ou plutôt une philosophie, un grand mouvement de charité, une sorte de panthéisme sonore où les voix de la nature se confondent avec celles de l'homme dans un chœur universel. Vous reconnaissez là l'esprit des *Béatitudes*. Vous y reconnaissez même le style franckiste dont M. Ropartz n'était pas à cette époque entièrement libéré. J'avais naguère discerné cette influence dans " un certain mode de développement, de processus harmonique ou de modulation, dans l'emploi de quelques locutions chromatiques, dans l'agrégation parfois un peu massive de l'orchestre et jusque dans le satanisme (rappelez-vous le Franck " possédé " des *Béatitudes* ou du *Chasseur maudit*) du *Scherzo* farouche et haineux ". Ces expositions rétrospectives éclairent singulièrement l'évolution d'un artiste. M. Ropartz n'est plus l'écho du maître. Il porte maintenant en soi, dans une fervente intimité, toute son inspiration. Mais j'imagine qu'il ne renie rien d'une œuvre qui avait dès l'abord conquis ses pairs (même ceux à qui la discipline franckiste, beaucoup plus que Franck, paraît maintenant intolérable), et qui avait plongé dans une stupeur, hélas non mortelle, les abonnés de ce temps-là. Rassurons-nous. Ce ne sont plus les mêmes.

Mmes Madeleine Bonnard et Povla Frisch, MM. Altchewsky et Narçon nous conviaient à nous " Aimer les uns les autres. " Mme Povla Frisch chanta une *Cantate* de Tunder, élève de Frescobaldi et beau-père de Buxtehude, dont il faut regretter que l'œuvre ne nous soit pas plus largement divulgué et le *Roi des Aulnes*, de Schubert, orchestré par Berlioz. Les adorables *Nocturnes* de M. Debussy ont trouvé dans l'orchestre de la Société des Concerts, docile à la baguette divinatoire de M. Gaubert, des interprètes admirablement souples, intelligents, intuitifs. Je n'ai jamais mieux senti la douceur d'habiter dans les *Nuages*. Il faut craindre d'écraser sous le faix des épithètes le talent de M. Boucherit, qui est fait de clarté, de grâce, de vivacité spirituelle et d'une émotion que sa pudeur même révèle plus ardente. On gagerait que le *Concerto* pour violon de Mendelssohn a été écrit pour un tel virtuose. Il le joue en se jouant, avec ce mélange de sensibilité et de dandysme élégant qui caractérise l'auteur du *Songe*; son succès a été considérable.

Le concert vraiment " spirituel " du Vendredi-Saint était consacré à Beethoven avec l'ouverture de *Coriolan*, le *Concerto* en sol majeur pour piano où excelle M. Risler et la *Messe* en *ré*, célébrée par Mmes Bonnard et Philipp, MM. Paulet et Froelich. J'aurais volontiers esquissé l'apologie du *Concerto* en sol majeur — celle de M. Risler est superflue. L'*Allegro* initial et l'*Andante* ne peuvent, ce semble, et d'ailleurs pour des raisons très différentes, laisser qui que ce soit insensible. Ceci posé, je ne pense pas qu'il y aurait eu un inconvénient quelconque à ajourner la *Messe* en *ré*, Beethoven ayant joui cet hiver, à la Société des Concerts, d'un traitement de faveur qui n'était peut-être pas justifié par l'ingratitude d'autrui. Et puis il se trouve d'excellents catholiques qui gardent toute leur vie une certaine terreur de la " grand-messe " et qui n'en sont pas moins " sauvés " pour cela. Ces gens-là sont terriblement inconséquents, me direz-vous. Hélas ! c'est le cas de quelques-uns de... mes meilleurs amis. J'avoue que quand je veux entendre une prophétie, c'est — ne parlons ni des quatuors ni des dernières sonates — dans la neuvième symphonie que je vais la chercher, beaucoup plus que dans la *Messe* en *ré*. S'il vous plait de savoir pourquoi relisez donc, dans le Mercure de France, un vieil article de J. Marnold que j'ai confusément pensé et que je regrette de n'avoir point écrit.

Les 19 et 26 avril, la *Symphonie avec chœurs* clôturait le cycle beethovenien. Mlles Nottick et Lapeyrette, MM. Paulet et Journet s'y réjouissaient généreusement au geste impératif de M. Messager. Je ne vous ai pas dit avec quel héroïsme, avec quelle vaillance heureuse les choristes de la Société ont donné l'assaut aux escarpements d'une inaccessible tessiture. Comme les plus grandes fugues de la *Messe*, le final de la *Symphonie* ne leur a pas résisté. Et le mérite, si l'on considère leur nombre restreint, n'est pas mince. M. Schelling s'était, quelques instants auparavant, fait applaudir avec le *Concerto* pour piano de Schumann. L'ouverture de *Zaïs* de Rameau ouvrait la fête. Nous avons dû à la Société des Concerts quelques aubaines ramistes cet hiver. Qui l'empêche de les multiplier et de dépasser ces promesses fugitives ?

Paul Locard.



Les jeunes Chinois qui en ce moment achèvent leurs études en nos capitales ne bornent pas leur curiosité aux sciences de l'Occident ; nos arts et nos plaisirs leur deviennent bientôt familiers. Plusieurs d'entre eux n'ont pas dédaigné d'apprendre les danses à la mode, depuis la valse jusqu'au tango, et grâce à une habileté native ils font en un bal aussi bonne, sinon meilleure figure que bien des Européens. La Chine nous devait un retour : l'expérience de l'histoire montre en effet que les institutions et les mœurs sont objets d'échange, et qu'il n'est pas d'influence sans réciprocité. Une danse chinoise vient à point nommé combler le vide laissé par la transmission des nôtres, et on ne saurait trop féliciter le maître avisé qui nous la propose, d'avoir si justement deviné les vœux de la nature.

Dès la plus haute antiquité les Chinois ont aimé la danse, et de brefs poèmes du *Livre des Vers*, qui sont les chansons populaires d'un peuple raffiné de naissance, conservent délicatement la joie des rustique assemblées :

A la porte de l'est des ormes,
Et des chênes sur la colline ;
La fille de Tzeu$_3$-Tchoung$_1$, la belle
Dessous les arbres va dansante.

On choisit belle matinée,
Au sud est une aire élevée ;
Elle ne file pas le chanvre,
Mais sur la place va dansante.

On sort par belle matinée,
Et on marche en grande assemblée ;
Belle à voir comme fleur de mauve,
Des grains de poivre en ma main pose.

Des coutumes aussi goûtées attirèrent de bonne heure l'attention des moralistes ; la danse, comme la musique fut réglementée et mise au service de l'État. On dansa dans les temples et devant le souverain ; on dansa pour honorer les ancêtres de même que pour égayer les banquets. Enfin, par l'intervention des rites qui prescrivent à chacun des actes de l'existence humaine la

Dans les transcriptions de mots chinois, les indices placés après la syllabe indiquent le ton sur lequel elle se module : 1 égal supérieur, 2 égal inférieur, 3 montant, 4 fuyant, 5 entrant. L'apostrophe est le signe de l'aspiration,

forme et la mesure, le Chinois bien né s'accoutume à surveiller ses gestes et ses attitudes, à interpréter ses sentiments, et à jouer sa vie comme un ballet tour à tour religieux, civique, familial et d'agrément. Confucius dans les *Entretiens mémorables* que ses disciples nous ont laissés est célébré non moins pour ses vertus que pour l'harmonie de ses mouvements : " lorsqu'il descendait les degrés, ses manches derrière lui flottaient comme des ailes étendues ". On sait que la morale chinoise, moins strictement spiritualiste que la nôtre, ne sépare jamais l'âme du corps, ni l'idée de sa manifestation.

Sous la dynastie des Han_4, qui répond à l'époque des successeurs d'Alexandre, la danse est intimement liée à la prospérité nationale. Il n'est pas de riche marchand ni de hobereau qui n'ait ses mimes et son corps de ballet ; il n'est pas de village qui n'ait son orchestre et son esplanade. Quand le fondateur de la dynastie, Kao_1-$tsou_3$, va rendre visite hardiment au redoutable chef de bandes $Hiang_4$-yu_3, après le banquet un parent de l'hôte, nommé $Hiang_4$-$tchouang_1$, demande la permission d'exécuter la danse guerrière de l'épée. Il s'élance, bondit, et avec des gestes d'une feinte maladresse approche de Kao_1-$tsou_3$ impassible ; alors un ami du prince se lève et danse à son tour: agitant ses larges manches il pare les coups d'épée et répète : Seigneur, ne lui faites pas de mal ! *Koung*$_1$ *mo*$_5$ *hai*$_4$. Après huit siècles écoulés, sous la dynastie des $T'ang_2$, on imitait encore cette scène tragique, sous le nom de Danse de *Koung*$_1$ *mo*$_5$.

C'est sous les Han_4 également que la Chine a vu paraître la merveille de la danse, Fei_1-Yen_4, dont le surnom signifie l'Hirondelle volante. Elle était si légère que la tour du palais impérial où elle était logée s'appelait la tour qui abrite du vent car on craignait qu'un souffle ne la ravît à la terre. Elle pouvait danser sans dépasser de la pointe menue de ses pieds le bord d'une soucoupe ou le creux de la main d'un homme ; les génies quittaient pour la contempler le ciel, et de leur souffle parfumaient les plis tournoyants de sa robe. Longtemps elle a hanté les rêves des poètes ; et c'est à elle que le génial Li_3 $T'ai_4$-pe_5, sous les $T'ang_2$, compare la beauté, jusque là inconnue, des pivoines :

Les nuages sont robes légères et les fleurs ont tenue humaine.
Le vent du printemps effleure la balustrade et la rosée est opulente.
Sur la cime du mont des Joyaux on ne voit tel spectacle.
On croirait la terrasse de Jade à l'heure des audiences de la lune.

Sur chaque branche chargée de fleurs réside le parfum.
Sur le mont enchanté c'est la Bergère des nuages, et le cœur se déchire.
Dans le palais de Han_4 est-il une beauté égale ?
Non, pas même Fei_1-yen_4 nouvellement parée.

En ce temps-là, une langueur suave inclinait les esprits à la contemplation. Les vapeurs du vin en étaient cause ainsi que la fatigue ancestrale des plaisirs. Les Chinois de la bonne compagnie ne dansaient plus : ce sont les artistes de profession ou les femmes des palais impériaux qui leur procuraient un spectacle oisif. Puis survint la mode des petits pieds, aussi tenace en Chine que celle du corset en Europe. Aujourd'hui les jeunes filles qui mettent leur grâce à la disposition non pas de tout venant, comme en Europe, mais des amis de leur choix ne dansent plus ; elles chantent, sourient, et répondent avec mignardise aux compliments. On ne danse que dans les temples ; encore les mouvements ont-ils, au dire des amis de l'antiquité, perdu cette ampleur espacée, *chou*$_1$, qui leur conférait jadis une majesté limpide.

C'est d'après ces danses, ou plus exactement d'après la description que nous en fait un érudit chinois, traduit au XVIIIe siècle par le Père Amiot en ses *Mémoires sur la Chine*, que le

professeur Lefort a reconstitué le t'a_5-tao_4. Ce nom, qui s'inscrit en tête du présent article, résume en ses deux termes les mouvements primordiaux de la danse, car le premier signifie le choc du talon, et le second celui de la pointe du pied contre le sol. Les six figures sont les suivantes :

1° *T'a*$_5$*-tao*$_4$: les battements.
2° *Hoang*$_2$*-wou*$_3$: la danse du phénix.
3° *Hien*$_2$*-tch'e*$_2$: les flots.
4° *Ta*$_4$*-hien*$_2$: le grand ensemble.
5° *Ta*$_4$*-siuen*$_2$: le grand tournoiement.
6° *Jen*$_2$*-wou*$_3$: la danse de l'homme.

La musique s'inspire de symphonies très anciennes dont les temples ont gardé l'usage jusqu'à nous. Les mouvements ont été développés selon les indications succinctes des livres, et dans un goût très pur. Jamais ils ne sont simples ni directs, mais complexes et compensés. Ce qui s'avance d'un côté recule du côté opposé ; ce qui s'élève en avant s'abaisse en arrière. Ainsi se trouve observé le principe fondamental de la danse chinoise, qui est de ne procéder que par mouvements tournants, *tchouen*$_3$*-siuen*$_2$. Ainsi se rappellent constamment à l'esprit des danseurs les précellences de l'ordre sur le désordre, du calme sur le trouble, de l'équilibre sur l'entraînement, du repos sur l'action, de l'univers sur la créature, et du néant originel sur l'existence. Notre frivolité s'étonnera sans doute qu'une danse comporte d'aussi graves pensées. Nous venons, sous l'influence plus ou moins directe des civilisations musulmanes, de la réduire à n'être plus qu'une provocation à la débauche. Depuis que Mahomet a peuplé son paradis de houris peu farouches, il n'y a plus guère en effet que le plaisir des sens qui compte non seulement dans la danse, mais dans la poésie comme aussi dans la vie d'un croyant. De là cette obsession d'abord délicieuse, puis accablante, qui menace de nous envahir à notre tour, brisant toutes les forces de l'esprit. Puisque nos religions ni nos systèmes de philosophie n'ont plus gardé aucun pouvoir créateur, il faut bien que la Chine nous sauve en nous rappelant que la danse elle-même a une mission plus haute que l'excitation passagère de l'instinct.

Une seule concession a été faite à notre matérialité : les deux danseurs d'un couple se tiennent par la main. Dans la Chine discrète ils dansaient également par couples, mais se contentaient de se répondre par gestes et d'enlacer leurs mouvements.

Les deux mots ci-dessous se lisent *hoang*$_2$*-wou*$_3$, la danse du phénix. Le second signifie la danse. Il se décompose en un élément qui indique le son, et un autre qui répond à l'idée. Ce dernier, placé à la partie inférieure représente précisément deux personnages qui s'opposent l'un à l'autre : c'est, fixée par l'écriture à une époque si lointaine que le souvenir n'en persiste plus que dans la légende, l'image du premier couple de danseurs.

Louis Laloy.





A travers la Quinzaine

La musique, qui ne saurait rester étrangère à aucune tendance, ni à aucune idée, a été le prétexte d'une manifestation féministe ; manifestation tout harmonieuse, ordonnée, mesurée et nuancée comme il convient : **L'union des femmes professeurs et compositeurs de Musique** a donné un concert symphonique dans les premiers jours d'Avril. Ces dames de l'U. F. P. C. ne sont pas intransigeantes et lors, elles n'hésitèrent pas à confier à un représentant du sexe rival le rôle enviable de chef d'orchestre, mieux encore, elles sollicitèrent deux directions différentes en une même soirée et s'y soumirent avec une docilité, une bonne grâce et une souplesse symboliques. Par contre, elles laissèrent les cuivres grossiers et les bois aux hommes que rien n'effraie, gardant pour elles les pupitres réservés aux instruments dont on joue élégamment.

D'ailleurs un souci esthétique dominait visiblement, souci qui marque encore une différence avec la tradition féministe et nous fûmes largement récompensés d'avoir rigoureusement endossé la tenue de soirée en admirant l'uniforme noir et blanc des gracieuses instrumentistes.

Mais revenons à la musique. Le programme assez bizarrement établi mélangeait comme à plaisir les époques et les écoles, l'ordre suivi ne se recommandait d'aucune logique et s'il ne s'était agi dans la plupart des cas d'œuvres très connues la tâche de l'auditeur n'eût pas été simplifiée. L'ouverture *d'Obéron*, la charmante *Sérénade* pour deux orchestres à cordes de Mozart et la Marche Polovtsienne du *Prince Igor* de Borodine furent jouées avec un ensemble et dans une sonorité très agréable, sous la conduite précise, solide et très musicale de Gabriel Grovlez, mais l'intérêt de cette soirée résidait avant tout dans la première audition de la *quatrième symphonie* d'Albéric Magnard. Je ne peux résister au plaisir de féliciter l'orchestre, ici surtout, de sa vaillance, de son ardeur, de sa virtuosité mais j'aurais beau reculer encore à force d'épithètes le moment de parler de cette œuvre importante il faudrait bien que j'en arrive là. Et m'y voici. Vous est-il jamais arrivé d'assister en tiers à la conversation intime de deux amis qui sans s'occuper de vous échangent des propos qui sans doute expriment tout leur être mais auxquels vous ne sauriez être mêlé ? Si oui, vous comprendrez mon embarras présent. Il y a dans cette symphonie une abondance de musique, une surcharge de notes, d'harmonies, de timbres qui créent une atmosphère lourde, sombre et profonde aussi qu'on voudrait naïvement subir, il y a là, sans doute, l'expression d'idées élevées à la compréhension desquelles on voudrait atteindre, l'aveu de belles souffrances auxquelles on voudrait compatir mais, pour peu qu'on se laisse aller à vibrer, un accent sévère et hautain vous rappelle aux convenances et vous signale votre indiscrétion en vous marquant avec une netteté non ambiguë que tout ceci n'est point pour vous. Quitte à me mêler de ce qui ne me regarde

pas je dirai cependant que la conclusion en forme de choral du troisième et dernier mouvement ne saurait laisser indifférent quiconque aime la musique.

Au même concert Melle Lapeyrette chanta largement un air d'Haendel et *Marine* de Lalo et sous les ordres de la caporale Henriette Renié, MMelles Cardon, Schwartz, Marx, Delorme et Jousselin en uniforme blanc, exécutèrent quelques mouvements d'ensemble au commandement : Debout, saluez, asseyez-vous, jouez, assez ! que le public applaudit avec frénésie.

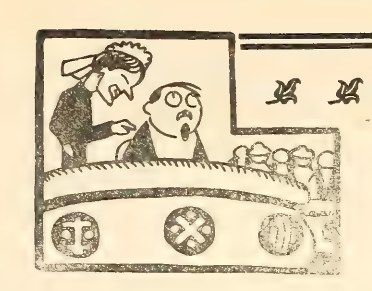
Dans l'U. F. P. C. les professeurs dominent sans doute, sans quoi nous aurions entendu j'imagine plus d'une œuvre issue d'un cerveau féminin.

En l'absence du " patron " Georges Enesco dirigea le dernier concert **Monteux**. Les musiciens d'orchestre habitués à certaines conventions, à la signification d'un geste, à l'indication d'un regard semblent généralement désemparés pour avoir changé de chef et n'obéissent qu'en hésitant aux objurgations d'un directeur occasionnel. Les instrumentistes des Concerts Populaires, en l'espèce ne connurent pas ces craintes, tant la fougue autoritaire du grand violoniste s'allie à la netteté et à la précision, tant son geste a un sens évident et défini, tant sa prodigieuse mémoire lui donne de liberté pour dominer ses musiciens. Et nous n'avons pas eu à subir une interprétation de fortune de la *Symphonie inachevée* de Borodine ni de la *Suite Française* de Roger Ducasse. Les deux *Rhapsodies roumaines* de Georges Enesco ont obtenu un très vif succès qui prouve assez que le public aime la musique abondante, colorée, aux rythmes apparents et familiers et ne saurait être gêné par des souvenirs plus ou moins tziganes qui auraient pu l'induire en erreur. Mme Caponsacchi-Jeisler mit un très beau talent au service d'une œuvre discutable .Mme Croiza, qui a l'oreille du public, ce qui est bien agréable pour une chanteuse, eut l'occasion d'interpréter des œuvres très diverses et de faire valoir son art sous différents jours, pour ainsi parler. L'air de Clytemnestre tragique et douloureux servit parfaitement cette artiste chez qui le souci du style domine les autres. Le charmant *Madrigal Lyrique* de Gabriel Grovlez qui décrit avec une minutie pleine d'inventions tous les mots d'un poëme d'Henri de Régnier aurait demandé une traduction plus vivante et surtout une articulation plus claire. Dans la *Fleur d'or* de Guy Ropartz peut-être eut-il mieux valu ne pas accentuer le caractère morne qui distingue cette œuvre et marquer plus nettement le dialogue de Brizeux ? Mais que sont ces faibles réserves à côté des remarquables qualités de Mme Croiza.

Au dernier concert **Sechiari** nous eûmes le plaisir d'entendre une artiste polonaise remarquable tant par sa science pianistique que par les caractéristiques très personnelles de son jeu, une ardeur communicative, une sûreté et une précision étonnantes, une variété sonore nombreuse et féconde. C'est, croyons-nous, la première fois que Mme Levinskaja se fait entendre à Paris. Souhaitons que la seconde soit proche.

Maurice Bex.



Au Théâtre des Champs-Elysées



L'AMORE DEI TRE RE

Le temple élevé à la Musique par M. Gabriel Astruc, où nous fut révélée l'harmonieuse *Pénélope* de notre maître Fauré, où, secouant notre moutonnière apathie et divisant le public en factions bruyantes et la critique en confrères ennemis, le *Printemps* d'Igor Stravinsky fut *sacré* de façons si différentes par les unes et par les autres, où des œuvres d'une audace et d'une saveur nouvelles de Debussy, Ravel et Florent Schmitt commandèrent les gestes, les poses et les pas des danseurs russes, où la symphonie fut grandement honorée, où souriaient tant d'artistiques espérances qu'un désastre financier faucha dans leur fleur, le superbe théâtre des Champs-Elysées, propice aux grandes manifestations lyriques, vient enfin de rouvrir ses portes en même temps que les marronniers de l'avenue dressent, comme des flambeaux de fête, leurs girandoles roses et blanches. Nous devons cette résurrection à l'initiative combinée de l'Opéra de Boston et du théâtre de Covent-Garden de Londres qui, avec leurs remarquables troupes, leurs excellents choristes, et le concours des artistes de l'orchestre Monteux, vont rendre la vie à cette belle salle qu'on avait craint de voir déchoir de sa haute destinée pour n'être plus, après tant d'efforts, qu'un music-hall à cinématographe.

La première œuvre présentée par la société anglo-américaine que dirige M. Henry Russel, est l'*Amore dei tre re* du compositeur italien Montemezzi dont ses compatriotes célèbrent la puissance dramatique, en le plaçant au rang de leurs maîtres actuels de l'art lyrique. Le poème de cette tragédie, dû à la plume de M. Sem Benelli, nous conte, en ses trois actes rapides, une sombre aventure où la passion farouche d'un vieillard cause trois catastrophes mortelles. L'action se passe en Italie à l'époque des invasions barbares. La belle Fiora, qui fut le prix de la paix entre deux principautés voisines, a épousé Manfredo, le fils du vieux baron Archibaldo, mais son cœur appartient au jeune seigneur Avito, dont elle fut jadis la fiancée. En l'absence de Manfredo, elle reçoit son amant. Leurs rendez-vous ont été soupçonnés puis surpris par Archibaldo, qui, aveugle, n'a pu voir le coupable. Ayant arraché à sa belle-fille, qu'il aime d'une passion secrète et impuissante, l'aveu de sa tendresse pour un autre que son époux, il étrangle la malheureuse. Sa fureur jalouse n'est pas apaisée par ce crime, et, pour connaître et punir l'amant, il dépose sur les lèvres de la morte un poison redoutable que ne manquera pas d'absorber celui qui viendra, dans le tombeau de son aimée, prendre le suprême et désespéré baiser de l'éternel adieu. Son espoir n'est pas déçu. Avito meurt de ce baiser. Mais Manfredo, l'époux qui a pardonné à l'infidèle, devient aussi la victime de cette infernale machination, et lorsqu'Archibaldo arrive, sûr de la vengeance, c'est le cadavre de son fils qu'il reçoit dans ses bras.

Cette tragédie, qui dans ses épisodes se souvient à la fois des poëmes wagnériens et des drames de Shakespeare, offrait au musicien de nombreuses occasions d'exercer son lyrisme, et M. Italo Montemezzi s'est rendu à l'invitation. Imitant son librettiste, le compositeur, qui a de la culture musicale, a puisé à toutes les sources dont les vertus lui ont semblé susceptibles de donner à sa partition forme, force et beauté. Il y prouve une connaissance approfondie des partitions de *Tristan* et de *la Tétralogie.* Après Moussorgski il sait quelle émotion mystérieuse peut apporter aux heures mortuaires, le tintement assombri d'une cloche lointaine. S'il n'en

fait qu'un usage discret, il n'ignore rien des subtilités exquises de notre école moderne. Il a la force de déchaîner, au bon moment, ces grands tourbillons symphoniques à la Richard Strauss, le courage de s'y jeter à corps perdu et l'habileté de se tirer sain et sauf de leur fureur progressivement et savamment apaisée. Tout cela ne montre pas que M. Montemezzi ait une conception bien personnelle du drame lyrique. Mais il est de grandes et glorieuses traces qu'il est difficile de reprocher à un artiste d'avoir suivies, et ce qui est bien propre à M. Montemezzi c'est la vie ardente que son tempérament méridional communique à cet assemblage où son érudition, avec goût dépensée, parvient parfois à donner l'illusion de l'inspiration originale. On écoute et l'on est intéressé par ce qu'on entend, alors même qu'on en définit bien les origines, grâce à la conviction qui anime cette œuvre. Elle est d'ailleurs servie par une interprétation remarquable chez ses principaux interprètes. Mme Louise Edvina, avec un heureux succès de rares et voluptueuses attitudes, incarne vocalement de façon parfaite la sensuelle Fiora. M. Ferrari-Fontana, le seigneur Avito, possède une de ces généreuses voix de ténor dont l'Italie a le privilège. M. Francesco Cigada, baryton aux notes métalliques, a des accents un peu trop rudes pour Manfredo, le débonnaire. Quant à M. Vanni-Marcoux, il a composé et chanté en grand artiste le rôle du vieil aveugle. L'orchestre se montra excellent sous la direction de M. Roberto Moranzoni, dont le bras nerveux accentue le rythme avec une fougue impérieuse. Une mise en scène pittoresque et curieuse en ses effets, encadre cette première manifestation lyrique et témoigne du soin avec lequel tout fut préparé.

Victor Debay.



Les Sociétés



Société Palestrina

Le 2me concert de la Société Palestrina, dirigée par M. de Saint-Réquier, a marqué un très grand progrès sur le premier, déjà fort honorable pour le début d'un groupement d'amateurs. L'orchestre est plus souple et plus précis, les chœurs plus expressifs et plus sonores. Le travail accompli en si peu de temps est un gage certain d'un très intéressant résultat artistique pour la saison prochaine. Félicitons les solistes : Mlle Hatt, Mme Proche-Charpentier, M. Naniot et M. J. Hazart qui dans le *Requiem* de Mozart et le *chant élégiaque* de Beethoven formèrent un quatuor homogène et expressif. Mlle Louise Cartier qui possède une fort belle voix de contralto et chante avec beaucoup de style eut comme partenaire dans le *Stabat de Pergolèse* Mlle Blandine Munier jeune artiste à la voix expressive qui chante avec intelligence et musicalité. Dans l'air " cujus animam gementem " elle trouva des accents émouvants qui lui valurent un très légitime succès.

E. F.

Association des Compositeurs Bretons

L'Association des Compositeurs Bretons qui revendique le " *home rule* " pour une nation musicale méconnue de quelques-uns de nos meilleurs géographes, nous conviait jeudi 23 avril, à une nouvelle solennité, digne des précédentes, où Celtes intégraux, Celtes d'inspiration et Celtes de naissance formaient un ensemble harmonieux et varié.

La *Suite Irlandaise* de M. Swan Hennessy est avec son Quatuor à cordes, une des plus jolies œuvres de ce musicien habile et fécond. Toute la grâce capricante des "*reels*" et la mélancolie des vieux chants d'Erin, revivent en ces pages délicates, parées d'harmonies discrètes mais pénétrantes et de développements sobres et clairs. Madame Gellée et M. Paul Martineau en rendirent toute l'intime poésie avec talent.

Les mélodies de M. Hervé — dont Madame Lucy Vuillemin fut l'excellente interprète —, malgré la fantaisie un peu désordonnée de leur composition, témoignent d'un tempérament généreux, riche de promesses.

Dans celles de M. Paul Martineau écrites avec une plus grande sûreté, on retrouve les vigoureuses qualités de ce jeune compositeur merveilleusement doué dont on n'a pas oublié les "Sonates" que la S. M. I. naguère nous fit applaudir.

Les fragments de la Suite : *En Bretagne* de M. Rhené-Baton, ainsi que les *Lutins* de M. Louis Aubert, — exécutés magnifiquement par M. Pierre Lucas, — en dépit de leur remarquable musicalité, ne nous révèlent que la Bretagne quelque peu artificielle des villégiatures et des livres.

Signalons aussi les pièces de piano de M. Léon Moreau, — fort intéressantes — et celles de M. Maurice Duhamel : *Dimanche matin*, *Jabadao*, pleines de verve et d'entrain où Mlle Mathilde Coffer triompha.

Les chœurs de M. Paul Le Flem étonnent par la richesse harmonique et rythmique et l'imagination toujours heureuse qui s'y déploient. M. Robert Schmitz et son parfait Octuor vocal en surmontèrent les difficultés avec une maîtrise digne de tout éloge.

Quant au *Crépuscule* de M. Louis Vuillemin, c'est l'œuvre la plus réussie de son auteur. Décrire le charme prenant de sa polyphonie, l'habile disposition de ses voix et de ses instruments, serait une tâche malaisée à remplir dans ce compte-rendu hâtif. On ne saurait trop féliciter les interprètes de cette œuvre : l'Octuor Schmitz déjà nommé et l'excellent quatuor d'archets où Mlle Yvonne Astruc, MM. Mayeux et Alexanian se distinguent tout particulièrement.

Pour finir : l'admirable *Quintette* de Jean Huré dont nous avons déjà loué le pittoresque et l'émouvant lyrisme. Il faut regretter amèrement que M. Huré n'appartienne pas à la Bretagne par ses origines, sinon peut-être à celle dont Noménoé, notre regretté Souverain, avait reculé les frontières jusqu'à Chartres ! En tous cas, sa musique souvent imprégnée de notre folklore, est toute bretonne d'accent, et à ce titre M. Huré doit être rangé parmi nos meilleurs bretons d'adoption.

Avant de terminer, adressons nos chaleureux remerciements au Quatuor Battaille (MM^mes^ Mayrand et Jeanès, MM. Battaille, Sayetta et Hérard) pour leur excellente et intelligente exécution des fragments du "*Dominical*" de

PAUL LADMIRAULT.



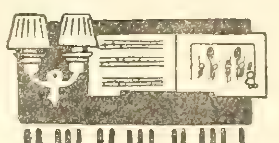
Laissant la place aux organistes et aux chantres, pendant la semaine sainte les virtuoses et les chanteurs ne nous ont point sollicité. Puis connaissant l'humeur voyageuse des parisiens



ils ont respecté notre repos pascal mais dès lundi nous supposant sanctifiés et délassés ils nous ont de nouveau conviés plus nombreux que jamais.

Salle Pleyel le **quatuor Renacimiento** de Barcelone réunit un public de mélomanes qui espèrent revivre les émotions du festival Granados. A vrai dire une seule œuvre extra-pyrénéenne nous est offerte : un quatuor en mi de C. del Campo. Peut-être ne faut-il pas y chercher beaucoup de profondeur. C'est un babillage très agréable à entendre, les instruments tiennent un langage gracieux et doux aux inflexions et aux rythmes printaniers. Puis une saltation jeune et souple intervient suivie de récits solennels qui précèdent un chant plus calme et comme assagi, plein d'espoir contenu. La passion s'exprime en sérénade et l'indication finale Allegro moderado y humoristico ne surprend point et autorise l'allure de tout ce qui précède.

Salle Erard — ne quittons point l'Espagne — **Ricardo Viñes** qui se nomme aussi **Roda** voit accourir à son appel le même public, et au delà, soucieux de fêter un artiste digne de ce nom et entendre un programme admirablement composé. La recherche du vrai, de la diversité, la préoccupation de donner à une phrase sa ligne et sa valeur, à telle note son accent animent plus que jamais le jeu de ce virtuose dont la technique poussée au point utile et même plus loin, n'est jamais gênante. Et qui songerait à reprocher à Viñes quelque manque passager de puissance si c'est la rançon d'un fini dans les nuances délicates qu'on ne saurait rencontrer souvent au même degré. Le programme varié et très musical de ce récital aurait perdu quelque attrait si les titres amusants inventés par Erik Satie n'y avaient figuré, mais était-il nécessaire d'une part d'imprimer en gros caractères des mots dont l'assemblage ou la surcharge ne sauraient passer inaperçus et d'autre part de jouer ces indifférentes plaisanteries entre du Ravel et du Turina ?



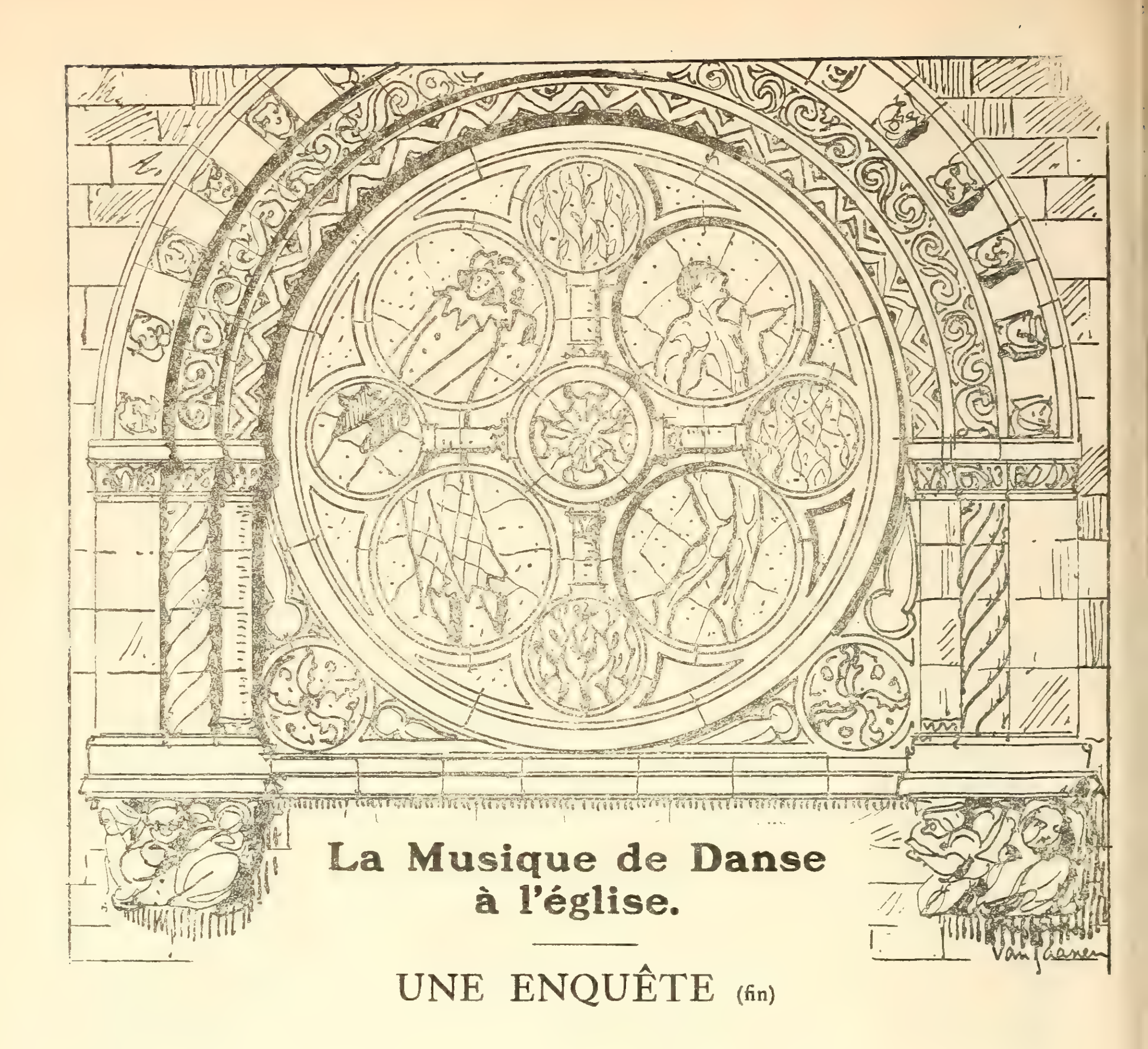
Mme **Leech Carreras** qui nous vint d'Argentine a eu le bon goût de remplacer les tangos qu'on pouvait redouter par le concerto de Mendelssohn et des danses européensen Elle donnera prochainement une seconde séance, et nous aurons alors l'occasion d'apprécier son talent comme il le mérite, mais puisque M. Coulomb ne figurera pas alors, disons qu'il obtint un très grand succès et combla les vides du programme causés par l'absence d'une de ses camarades.



Augusto Gabrini, violoniste, a donné un concert qui n'a pas mis en valeur ses qualités techniques, sa mémoire, ni sa musicalité, mais Loyonnet et Eugène Wagner furent fêtés comme il se devait.

M. Herschmann aux Concerts Rouge, salle Malakoff, dans un très intéressant choix de lieder fait apprécier sa belle voix et son style remarquable. Ce chanteur, que nous entendons trop rarement à Paris a le double mérite de savoir composer un récital et de l'interpréter avec un goût parfait. Nous sommes si peu gâtés sous ce rapport que nous goûtons tout particulièrement un régal si rare. Souhaitons qu'une prochaine audition permette aux musiciens d'applaudir de nouveau cet excellent artiste.





La Musique de Danse à l'église.

UNE ENQUÊTE (fin)

M..., le 11 avril 1914.

J'ai hâte de clore cette enquête, déjà trop longue, et que j'allongerais indéfiniment, si je publiais toutes les lettres qui me sont parvenues depuis le numéro du 1er mars. Je remercie notamment MM. Coedes-Mongin, Pierre Mayer, J. Civil, G. Belier, E. Bonnal, Jules Meunier, H. Mulet, et tant d'autres qui ont pris la peine d'apporter à cet important débat le témoignage autorisé de leur compétence.

Et, de tous ces documents, dont on peut bien dire qu'ils représentent l'opinion des gens de l'art, je voudrais dégager, si possible, une brève conclusion.

Il semble bien tout d'abord que le morceau en question ait été unanimement condamné, comme mauvais et déplacé. Ceci suffirait à justifier la plainte que j'avais déposée auprès du tribunal de la musique. Mais, à côté et au-dessus de ce jugement de fait, il y a une question de droit, qui devait tout naturellement apparaître ici, et sur laquelle, si je ne me trompe, mes honorables correspondants se trouvent divisés en deux écoles.

Les intransigeants proscrivent rigoureusement du temple toute musique dont le goût leur

parait suspect. Les opportunistes admettent des distinctions et tolèrent des accommodements. Je me rallierais volontiers aux premiers, qui ont pour eux un *Motu Proprio* très net. Les cérémonies du culte sont réglées par un protocole sévère. Pourquoi en serait-il autrement de la musique qui les accompagne, et les rend sensibles aux oreilles ? Que vient faire ici l'interprétation personnelle ? La meilleure musique à l'église est celle qui se rapproche le plus de la liturgie dont elle n'est que l'extériorisation sensible.

Mais, je ne me cache pas que l'opportunisme, en cette matière comme en beaucoup d'autres, a d'excellents arguments. Le maître Saint-Saëns, par exemple, en faisant appel dans sa réponse au nationalisme divergent, nous rappelle qu'il existe un auditoire, pour qui — en fin de compte — cette musique est faite. Et de même, par d'autres considérations, M. Dallier et M. Chapuis nous attirent vers un point de vue, qui est celui de la tolérance même. Oui, il est évident qu'une musique, dont l'effet est religieux, doit être qualifiée de religieuse. Et, par contre, un morceau qui porterait tous les symptômes officiels de religiosité serait inopérant et inutile à l'église, s'il restait sans effet sur le fidèle qui l'écoute. Alors il n'y a rien à faire ? Et il faut se résigner avec Claude Debussy à ne pas savoir *comment, ni de quel droit on peut intervenir !*

Il faudrait cependant s'entendre, avant tout, sur un point : la musique d'église est-elle faite pour le fidèle, ou le fidèle pour la musique ? Tout est là. Les rites et les dogmes sont imposés au fidèle, et la religion consiste précisément dans cette initiation, où la personnalité se place dans un état de prédisposition. En serait-il autrement de la musique sacrée, et pourquoi ? Notez que je ne prétends pas répondre. Je pose simplement la question, dont dépend toute l'attitude de la musique et des musiciens dans cette vaste discussion.

Ceci posé — et résolu — il restera encore à prouver qu'il existe un critérium, permettant de juger la valeur religieuse d'un morceau de musique. Encore une fois, ce critérium nous l'avons dans les choses de la foi. Ne serait-ce pas lui dont le *Motu Proprio* a cherché la formule en musique ? Nous saurions alors que le chant grégorien et la polyphonie palestrinienne sont des modèles recommandés à notre imitation. Mais le pape, avec raison, s'est gardé d'en faire des modèles exclusifs. Il nous dit simplement : le problème de la religiosité musicale a été parfaitement résolu par deux formes d'art différentes. Et il nous laisse croire que d'autres solutions peuvent encore être cherchées. Ce qui est bien le contraire d'un critérium. Donc la religiosité d'une musique dépend de la religiosité de celui qui la crée, et de celui qui l'écoute. Et si l'Église se laisse envahir, comme nous venons de le voir, par des pratiques d'où la religiosité est absente, à qui la faute ?...

Mais je sens que je dépasse les limites d'un simple plaidoyer *pro domo*, et je laisse à d'autres le soin d'aborder ces graves questions, trop heureux si, grâce à l'hospitalité de la S. I. M., j'ai pu attirer sur elles la méditation de quelques bons esprits.

J. H. Morain.



LYON. — *Les Concerts de M. Witkowski.* — Si le mélomane lyonnais est un heureux mortel, gardons-nous pourtant de le comparer aux peuples qui n'ont pas d'histoire. Celle de la dernière saison fut mémorable : de Novembre à la fin de Mars, M. Witkowski vient de déployer devant les abonnés de ses concerts symphoniques une série de programmes aussi chatoyants que

l'écharpe de Mayâ, mais d'un éclat moins illusoire. A défaut du feuilleton rétrospectif que mériterait chacune de ces neuf auditions, les lignes qui suivent s'efforceront à l'exactitude d'une honnête table des matières.

I. Le premier programme présentait, dans un splendide isolement, deux noms (est-ce afin de symboliser l'accord des deux Testaments ?) : Beethoven avec l'*Héroïque*, V. d'Indy, dans cette triade : *Poème de la Montagne*, *Souvenirs*, *Symphonie sur un air montagnard*. L'idée fut heureuse de commenter le sombre " vocero " symphonique des *Souvenirs* par le voisinage du juvénile poème de piano qui lui prêta le " thème de la Bien-Aimée ". A la " Cévenole ", toute claire et vibrante, il ne fallut d'autre commentaire que l'art fervent de Mlle Selva.

II. En première audition, le *Chant funèbre* de M. Magnard. Cette musique hautaine et dépouillée, d'un pathétiqeu si poignant sous l'austérité de sa forme, échappe encore à notre public saturé de wagnérisme. Tous les applaudissements sont allés à la *Symphonie* de Chausson, dont la pâte wagnero-franckiste, riche et séduisante certes, a de plus le mérite de ne déconcerter aucune de nos habitudes. L'expérience est d'autant plus décisive, que l'exécution fut excellente de part et d'autre.

La technique magistrale et l'autorité (un peu pédagogique) de M. Henri Marteau firent merveille dans le *Concerto* de Beethoven et la *Chacone* de Bach.

III. Visiblement, M. Witkowski dirige avec amour cette délicieuse *Symphonie inachevée*, jusqu'ici inconnue à Lyon, qu'on appellerait volontiers la *Pastorale* de Borodine. Poème de plein-air dont la fraîcheur, la grâce âpre et suave, la divine aisance firent paraître presque laborieuses les *Rondes de printemps* de Debussy — où l'orchestre, au surplus, n'eut pas toute la fluidité désirable.

Les *Hymnes pour toi* de M. Ehrenberg, chantées par Mme Blanchet-Dutoit, révélèrent un talent vigoureux, qui semble osciller de Wagner à Richard Strauss. Adroitement " sandwichés " entre ces modernités, le *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns, où excella le solide et brillant pianiste Robert Lortat, et la *Suite en ré mineur* de Haendel, fort congrûment donnée par les " cordes ", rassurèrent les amis des musiques traditionnelles. Et n'omettons pas la *Rhapsodie norvégienne* de Lalo.

IV. Pour tout habitué de la salle Rameau, ce quatrième concert marque une étape dans les progrès constants de notre orchestre. De la grâce patricienne de Mozart (*Symphonie* en mi b) à l'orgie sonore de M. Florent Schmitt (*Psaume XLVII*), en passant par le grave Prélude de l'acte III des *Maîtres Chanteurs*, M. Witkowski et sa phalange ont montré une souplesse de style et une variété de ressources dont ils n'avaient peut-être pas encore donné de telles preuves.

Au vérisme amusant, mais grossier, des *Chevaux de bois* de Charpentier, le *Noël des jouets* de Ravel, précieux, artificiel et charmant, fait une bien curieuse antithèse, que l'art profondément intelligent de Mme Bathori sut mettre en pleine lumière.

Puis, sauvage et brûlant, comme une rafale de sirocco, le *Psaume* de Schmitt déchaîna ses tumultes. Cette musique sent le désert, et la tente, et le poil de chameau. C'est la frénésie sacrée d'une tribu barbare, hurlant sous un soleil vertical ; et l'on peut préférer à ces truculences le sublime lyrisme du *Psaume CL* de Franck. Mais M. Schmitt a voulu faire autre chose ; il l'a réussi. Il a le don de force, rare en tout temps, presque introuvable aujourd'hui. Nous avons senti planer sur cette tempête de cris quelque chose qui ressemble au génie.

Les chœurs de notre Schola lyonnaise ont vaillamment rempli leur tâche redoutable.

L. A.

BREST. — Brest n'a jamais passé pour un grand centre musical. Les hurlements de la tempête — peut-être aussi les frais de déplacement élevés — semblent effrayer les artistes en tournée. Seuls le regretté Pugno, Boucheit et quelques rares autres se sont risqués jusqu'en

Finistère. Et le programme de leurs concerts témoignait parfois d'une défiance injustifiée à l'égard du goût musical brestois.

Ce n'est pas au théâtre qu'il faut chercher un mouvement musical bien intéressant. Il y a pourtant à Brest — agglomération de cent mille âmes — quelques poignées de mélomanes farouches. Les milieux maritimes aiment généralement la musique. Beaucoup, parmi les migrateurs qui habitent nos ports de guerre, ont entendu ou pratiqué d'excellente musique. La difficulté était de grouper ces forces éparses, trop souvent dispersées par le hasard des mutations et embarquements. Une société florissante, la Palestrina, a pu toutefois se constituer. Un aperçu des programmes donnera une idée du goût élevé qui les inspira. *Concertos* de Bach, plusieurs de ses *Cantates*; *Motets* de Palestrina, Vittoria, *Concerto Grosso*, *Judas Macchabée*, de Haendel, *Requiem* de Mozart, *Suites* de d'Indy ; *Chant funèbre* de Chausson, un acte d'*Armide* et d'*Hippolyte et Aricie*, enfin de Franck, les *Variations symphoniques*, le *Psaume CL*, *Ruth*, *Rebecca*, et tout dernièrement *Rédemption*...

Nous avons, sous le patronage de la Société des Amis de la Musique, organisé avec un de nos amis, M. Etard, professeur à Lyon, une série de concerts de musique de chambre. Les difficultés n'ont pas manqué. Nous avons pourtant pu grouper un groupe d'exellents artistes locaux MM. Devimeux, Last et Estrade — et surtout trouvé un chef : M. Saigne, violoncelliste, lauréat du Conservatoire de Paris, qui, en quelques mois de travail, est parvenu à former un quatuor homogène. Nos séances, précédées chacune d'une conférence, ont célébré Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Schubert, Lalo, St. Saëns, Franck et l'Ecole française moderne. Bien des amateurs sincères de bonne musique n'avaient jamais ouï jouer proprement un quatuor de Beethoven.

Le lied moderne — dont Mme Humber-Saigne, élève d'Isnardon — est une très émouvante interprète — a fait son entrée à Brest. Chausson, avec son beau quatuor à cordes et sa *Chanson perpétuelle ;* Fauré avec son 2e quatuor, Debussy, Duparc, Ravel, ont pénétré dans la Bretagne. L'accueil du public fut fort encourageant. Nous songeons à continuer par une séance de sonates violoncelle et piano et une séance de quatuors russes, et espérons bien avoir ainsi créé à Brest une tradition qui se perpétuera.

E. Delage Suerus.

NICE. — C'est une saison bien remplie que la saison lyrique à Nice. Qu'on en juge plutôt : A l'Opéra, après l'*Auréole* de M. Trémisot et une intéressante audition de toute la *Tétralogie de l'Anneau du Niebelung* avec des artistes comme MM. Verdier et Arens, M. Salignac a joué lui-même dans son théâtre avec Mme Marguerite Carré une œuvre inédite en 2 actes : *le Marchand de Masques*, de M. Albert Wolff, le chef d'orchestre de l'Opéra-Comique de Paris. Cette pièce a produit une vive impression autant par le talent de ses interprètes que par les situations dramatiques d'un livret tourmenté et les qualités de netteté et d'expression d'une partition s'apparentant, bien que de loin, avec le vérisme transalpin. M. Salignac a également donné *Les Girondins* de M. Le Borne et deux ballets: *Djali* de M. Menier et *Mika* de M. Tarelli qui ont plu à des titres divers. A mentionner une belle reprise d'*Aphrodite* avec Mlle Chenal.

Au Casino Municipal, nous avons eu la création en France d'une œuvre italienne, *la Femme et le Pantin*, drame lyrique peu théâtral malgré les habiletés de l'adaptation, mais dont la musique très curieusement écrite par un symphoniste doué, M. Zandonaï, a présenté un réel intérêt. L'héroïne de Pierre Louys a trouvé au surplus en Mlle Bianca Bellincioni une idéale interprète. Les autres " nouveautés " de la saison furent : *la Vivandière* avec Mme Delna les *Noces de Figaro* avec Mlle Vix, *Alceste* avec Mme Félia Litvinne.

Il convient de signaler, dans un genre plus léger, le succès remporté au Palais de la Jetée

par une opérette fort spirituelle de M. Fauchey : *Ni Veuve ni Joyeuse* qui fera certainement son tour de France, et à l'Olympia le triomphe de la *Chaste Suzanne* qui a dépassé sans effort la cinquantième ! Quant aux concerts, nous en avons entendu de tous genres et en tous lieux... Les seuls dont on puisse parler sont les concerts de danse de l'Opéra, avec M[lle] Trouhanova et M[me] Loïe Fuller, et les grands " classiques " de la Jetée sous la direction du maestro Gervasio : cycle des Symphonies de Beethoven, œuvres de Borodine, Wagner, Berlioz, Rimsky-Korsakoff, César Franck. Malheureusement pas de Dukas, de Debussy, de Ravel ; on n'est en vérité pas encore bien dans le mouvement en ce Paris d'Azur que veut être Nice.

LOUIS DARRÈS.



Il semble que le succès de *Parsifal* ait nui, de façon générale, à toutes les autres œuvres, y compris celles du répertoire " à rapport " représentées cette saison à la Monnaie. C'est à cette cause qu'il convient d'attribuer sans doute le peu d'empressement de notre public, accoutumé pourtant de fêter le maître français, à revenir entendre l'*Etranger*. L'œuvre, qui fut créée à Bruxelles, en 1903, et dont les principaux interprètes étaient à la reprise M[lle] Vorska et M. Bouilliez, n'a eu que deux représentations devant des salles à demi-vides. L'action lyrique de M. d'Indy reste toutefois l'une des partitions préférées par une fraction des jeunes musiciens. — Le Festival Wagner, avec des chefs d'orchestre, des interprètes d'Outre-Rhin, et en allemand (Bruxelles, n'est-ce pas, tout comme Anvers, est une cité quasi conquise), retiendra désormais les dévotions de notre première scène — si peu " nôtre ". Nous avons dit, dans notre chronique du premier Avril, quelle est la part réservée pour 1913-1914 aux musiciens nationaux. Le ballet d'August De Boeck *La Phalène* en création (c'est tout ce qu'on a trouvé dans l'admirable production de nos auteurs, qui ne se découragent point d'ailleurs), et une reprise de *Kaatje*, du sympathique baron V. Buffin. Celle-ci s'en fut, il est vrai, trouver succès à Monte-Carlo. — La statistique des ouvrages lyriques belges présentés par la Monnaie se complète donc, à ce jour, comme suit : De 1900 à 1909 : *La Fiancée de la Mer*, de Blockx, *Jean Michel* et *Martille* d'A Dupuis, *Princesse Rayon de soleil* de P. Gilson, *Deïdamia* de F. Rasse, *Katharina* de Tinel. En 1909, néant. En 1910-1911 : *Ceci n'est pas un conte*, de M. le baron Ludovic Stiénon du Pré. En 1911-1912 : *Rhena* de Van den Eeden, *Oudelette* de Radoux. En 1912-1913 : *Kaatje* de M. le baron Victor Buffin. En 1913-1914 : néant. Au total, de 1900 à 1914, *dix* créations, soit une moyenne annuelle de 0,7 de partition nationale. Il paraît que nous avons tort de nous plaindre... les compositeurs belges n'ayant aucun talent. — L'un d'eux, néanmoins, vient de connaître encore une éclatante consécration au théâtre des Arts de Rouen. *Le Fléau*, triptyque musical de M. Bouserez, sur des poèmes d'Emile Verhaeren, extraits des *Campagnes Hallucinées* y fut créé devant un public enthousiaste.

Le dernier concert populaire — toujours le dernier, bien entendu — était réservé à quelques-uns de nos musiciens. On y réentendit les *Variations symphoniques* de Paul Gilson, l'une des plus marquantes compositions de l'école belge, *Immortel Amour*, sur une poésie de L. Solvay, page délicate et fraîche de Léon du Bois, le *Scherzo-Caprice*, œuvre fort intéressante si souvent exécutée au piano dans les concerts de M. Raway. Les *nouveautés* appartiennent toutes trois à la phalange de second ordre. *Timon d'Athènes*, poème symphonique de M. Lünssens nous confirme dans l'opinion que nous avons depuis longtemps, et qui, pour cette fois, est partagée unanimement :

à savoir, que le musicien possède à fond son métier, qu'il n'y a point chez nous de plus savant, de plus autorisé " professeur " — et c'est tout ; le *Concerto* pour piano et orchestre, joué par l'auteur, de M. G. de Greef, est certainement aussi fort appréciable, à d'autres titres, peut-être que sa parfaite virtuosité. Mais il ne contient tout de même que de hautes intentions. Quant au " *Renouveau* " de Mme Van den Boorn-Coclet, la galanterie nous défend d'y reconnaître plus qu'une aimable impersonnalité. L'éminente direction de notre compatriote M. Ruhlman, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, aurait, franchement, pu honorer meilleur ensemble, et plus vraiment représentatif de notre art symphonique.

Hâtons-nous de constater que nos compositeurs ne sont guère plus heureux quand ils s'inquiètent de se défendre eux-mêmes. La *Société Nationale des Compositeurs belges* nous en a donné assez de preuves depuis sa fondation. Inconsistante, incertaine, privée de toute unité de vues et de direction, son effort semble voué à la plus désolante stérilité.

Au programme de sa troisième séance : des mélodies de Strauwen, Wambach, De Boeck, chantées par M. Morissens, un quatuor de M. E. Guillaume, qui se souvient de Franck, trois pièces pour piano de M. Sevenants, et trois pièces de P. Gilson.

Par contre, notre confrère M. Rosy, directeur de la revue *Le Thyrse*, dont nous avons déjà loué l'heureuse initiative, malheureusement privée de grands moyens et de retentissement, poursuit avec succès l'organisation de ses auditions belges. Le concert de la quinzaine réunissait les meilleures pages de M. Léon Delcroix. *Trio* en si mineur, *quintette* en si bémol pour piano et cordes, exécutés par MM. Bosquet, Defauw, Kühner, Onnon, Prévost. *Arabesque* et *Ballade* — d'un art exquis, plein de recherches, de distinction — pour piano, par M. Bosquet ; des lieder, dont deux mélodies remarquables: *L'Infante* et *Kermesse*, sur des textes poétiques de Géo Drains, avec lequel M. Delcroix collabore en ce moment à une nouvelle partition lyrique, chantés délicatement par Mme Esther Varny et accompagnés par l'auteur. Signalons aussi la quatrième audition, consacrée aux œuvres de M. Rasse, à l'*Union musicale belge*, groupement avare de ses services à l'égard même des auteurs dont il inscrit des pages à ses programmes, et enfin, pour clôturer ce palmarès *national*, le concert Arthur Van Dooren, où l'on entendit un *Allegro de Concert* pour piano, exécuté naguère à la Société Nationale, une *Sonate* pour violon et piano, trois mélodies (*Madame la Marquise*, *Berceuse*, *Nocturne*), l'air et le duo du tableau final de l'opéra *Kermesse*.

Parmi les manifestations importantes, il faut inscrire en tête l'exécution (la première à Bruxelles) au dernier concert du Conservatoire, des *Béatitudes* de César Franck. Le noble artiste a mis, dans cette composition monumentale, le meilleur de sa pensée, de sa foi sereine et pure, toute sa bonté, toute sa probité, toute sa science de musicien. Les chœurs sont tous d'une admirable lucidité, l'ensemble orchestral et vocal revêt une incontestable beauté, une grandeur calme de lignes. Pourtant, il ne nous donne que par endroits la sainte émotion, la *révélation* que, naguère, nous firent vivre d'autres pages, plus intimes, plus immatérielles. Le vrai Franck n'est pas sous les nefs somptueuses, extérieurement décoratives. L'impression reste, certes, des plus profondes et joyeuses, et nous devons féliciter M. Léon Du Bois pour l'admirable interprétation qu'il conduisit avec l'autorité d'un maître, la piété grave de la plus haute conscience d'art. Ses solistes : M. Plamondon, de qui la voix est un charme, Melle Fanny Malnory, cancatrice adorable, douée du plus pur sens artistique, M. Seguin, toujours magistral, Melle Buyens et M. Huberty. Chœurs et orchestre irréprochables.

La Société Bach a terminé, elle aussi, son cycle annuel par la *Passion selon St Mathieu*. L'effort de M. Zimmer est considérable ; il mérite qu'on lui pardonne des imperfections presque inévitables. Son succès, au surplus, marque l'ascension de la Société Bach que son activité dévouée situe au meilleur plan.

Dans une même voie s'engage la jeune société des *Concerts Anciens*, sous la direction sympathique de M. Louis Baroen. Sa deuxième séance, comportait des chansons pour quatuor

vocal, du 16e siècle, entre autres *Vaarwel mijn Broeder* de Waelrant, chansons néerlandaises, chansons françaises, noëls wallons, chants religieux de Palestrina, de Vittoria, de H. Schütz, des pages italiennes par Melle Fonsny, des sonates pour deux violons avec accompagnement de piano, de Ph. Em. Bach, et Haendel, par MM. Zimmer et Ghigo; enfin, des pièces pour clavecin par M. Minet.

— Notre confrère M. Antonio Tirabassi ressuscite aussi des pages oubliées, salle Erard, avec le concours d'une chorale mixte, de Melle Fonsny, cantatrice, Ewings, claveciniste, Œuvres de Gifra, S. d'Indice, G. Caccini, G. Ghizzolo, D. Belli, chœurs de Monteverde, de Verovio, de Peetrino, pièces de clavecin de G. M. Radino et Frescobaldi. Ces évocations d'un art défunt ont un charme mélancolique et reposant un peu, au sein de la furibonde conquête moderne. Elles offrent en même temps, à l'historien de la musique, un intérêt des plus vifs.

Plus spéciale, dans le même sens, l'audition organisée Salle Patria par notre collaborateur liégeois M. Guillaume Waitz, avec le concours de la société *Grégoriana* qu'il a fondée et qu'il dirige. — Organiste, compositeur, critique musical, notre confrère, à ces divers titres, sollicite l'attention. La 38e *Heure de Musique* et l'*Œuvre des Artistes* fut réservée, il y a quelques jours, à une audition partielle de ses œuvres dont le *Journal de Liège* rend compte en ces termes : " M. Jaspar fit entendre une pièce de piano de notre excellent collègue Guillaume Waitz, un disciple aimé de Vincent d'Indy. L'œuvre, intitulée " Heures d'Automne ", est d'un tour heureux ; le développement est de proportion excellente. Les thèmes ont de la clarté, la pensée, poétiquement assombrie, est sincère, originale."

Mais la pièce capitale de l'audition c'était une sonate pour piano et violon, du même auteur, interprétée par Melle Yvonne Clédina et Maurice Jaspar. On n'attend pas de nous l'audace d'un jugement définitif, établi sur cette première audition. On sent, oh ! très nettement, que l'on est en présence d'une personnalité, et que cette première œuvre livrée au public est fortement réfléchie, établie. Elle vit, elle vibre, les périodes mélodiques s'épandant librement, et l'écriture, intéressante, n'accapare pourtant pas l'attention au point de faire perdre de vue la grande ligne. Ceci nous est surtout suggéré par les deux premières parties ; la troisième nous plaît moins malgré sa robuste allure, son rythme franc. Mais la première partie est fort attachante ; quant à la seconde, notre préférée, elle est d'une originalité indiscutable, d'une très noble poésie."

Nous venons de recevoir, d'autre part, trois mélodies : *Promenade sur l'eau*, *La Lettre*, *Douceur du Souvenir*, et une page pour piano : *Heures d'Automne*, parues à l'*Edition Mutuelle.* Ces œuvres manquent peut-être encore de bien réelle personnalité, mais elles révèlent une nature distinguée, un art sincère, épris de pensée, de réflexion et d'une expression originale, moderne. M. Waitz effectivement, s'affirme disciple de Vincent d'Indy, et d'emblée, se classe au nombre de nos marquants compositeurs wallons. Nous aurons l'occasion de reparler de ses compositions. — Le concert qu'il réalisa, en commentaire musical d'une conférence sur le *Plain-chant* donnée par Dom Vandeur, prieur de l'Abbaye de Mont-César, et honorée de la présence de S. E. le Cardinal Archevêque de Malines, ressuscitait d'adorables pages : l'Introït de la 3e messe de la Noël, *Vox in Roma* de la messe des Saints-Innocents, *Victimae paschali laudes* du XIe siècle, l'Introït " *Stabant juxta crucem* " etc... Les collaborateurs de M. Waitz mirent toute ferveur, toute foi à cette pieuse évocation, dont la haute portée et le succès consacrent la jeune phalange et son chef.

René Lyr.

LIÈGE. — Dans peu de villes la vie musicale est plus intense que dans la vieille cité mosane. Aussi devant vous en donner un rapide aperçu suis-je un peu embarrassé. Nous avons entendu tant de belles œuvres, nous avons vu passer sur nos scènes tant d'artistes depuis l'ouverture de la " saison " ! Et nous voici arrivés au moment où les grosses contrebasses, bien emmitouflées dans leur grande boîte noire, s'en vont, une large étiquette collée sur le ventre,

commencer la traditionnelle randonnée vers les villes d'eaux. Si donc ma mémoire m'est infidèle, que l'on veuille bien m'excuser.....

En tout premier lieu il convient de signaler les exécutions d'une irréprochable correction données par l'orchestre du Conservatoire sous la direction de M. Sylvain Dupuis. Ce premier concert était entièrement consacré à Brahms, le soliste M. Serato joua le *concerto* en ré. L'orchestre donna la *symphonie* en ut mineur, les *Variations* sur un thème de Haydn et avec les chœurs, le *Chant du Destin*.

Au deuxième concert Pablo Casals triomphe avec l'admirable *concerto* en ré de Haydn et se fait applaudir dans la *Sérénade Espagnole* de Glazounow, bien pauvre musique mais si bellement présentée que plus d'un s'y laissa prendre. M. Dupuis conduisit la *Symphonie* en si bémol de Schumann, *les Equipées de Till Eulenspiegel* de Richard Strauss et l'*Ouverture de Tannhäuser* de Wagner avec la virtuosité remarquable qui le caractérise. Au troisième concert nous eûmes la *Symphonie fantastique* de Berlioz qui n'eut pas grand succès malgré une exécution des plus fouillées. Cela se comprend. Les modernes ont enrichi considérablement la palette orchestrale et les hardiesses du maître romantique ne nous étonnent plus. Les belles couleurs de ses tableaux ont pâli. Quant à la structure et aux idées de Berlioz, mieux vaut n'en rien dire. M. Dupuis et son brillant orchestre remportèrent un plus franc et unanime succès avec le *Chasseur Maudit* de Franck et la *Chevauchée des Walkyries*. Le soliste de ce concert, M. Eisenberger joua dans un goût très pur et avec une rare intelligence le *concerto* en ut mineur de Mozart et celui en ut dièze mineur de Rimsky-Korsakow.

Incontestablement le quatrième et dernier concert fut aussi le plus beau et l'on ovationna M. Dupuis pour son intelligente interprétation d'*Orféo* de Monteverdi et la *Neuvième* de Beethoven.

A côté de l'orchestre du Conservatoire on peut ranger l'orchestre des grands concerts symphoniques dirigé par M. Debefve. Non point qu'une comparaison puisse s'établir entre les exécutions impeccables du premier et celles, plus relâchées, du second. Mais parce que les concerts du Conservatoire n'accordent que peu d'importance aux modernes tandis que l'orchestre de M. Debefve joue surtout des œuvres de nos contemporains. Qu'on en juge : au premier concert, M. Cortot joua le *concerto* en ut mineur de Saint-Saëns et une excellente transcription du *concerto* pour orgue de Wilhelm Friedmann Bach. L'orchestre exécuta une *symphonie* de Borodine, *Phosphoréine* de M. E. Mawet, *Faunes et Dryades* de Albert Roussel et la *Joyeuse Marche* de Chabrier. Au second concert un *Festival Wallon* nous fit connaître le *concerto* en si mineur pour violon de Jos. Jongen excellemment interprété par M. Ch. Herman qui exécuta aussi un *Adagio* pathétique de Marsick et une *Passacaille* de M. Thomson. M. M. Dambois fit chanter son violoncelle en artiste dans la prière hébraïque *Yom Kippom* de M. Smulders et le *Concertstück* de Melle Falvilla. Le programme orchestral comprenait l'ouverture de *Hermann et Dorothée* de A. Dupuis, un *Scherzo* de M. Sylv. Dupuis et une curieuse *Vision* de Ch. Radoux. Mme Fassin chanta un air de *Hulda* de Franck et des mélodies de MM. Ch. Radoux et Jaspar.

(A suivre.) **Guillaume Waitz.**

L'Edition Musicale

Un correspondant de la Revue se plaignait l'autre jour dans ces pages des allures profanes de son organiste. Je serais bien tenté de lui répondre qu'en dehors de la musique rituelle, dont le formulaire est nécessaire à la célébration du culte, il ne peut y avoir de musique proprement religieuse, dans un siècle où les *Béatitudes*, la *Damoiselle Elue* et le *Vendredi-Saint* se sont installés au théâtre. Mais, oui, tout notre musique religieuse sera forcément profane, puisque notre musique profane est devenue religieuse. L'état d'âme de l'auditeur, qui laisse montre

son recueillement vers un mystérieux au-delà, est devenu celui de nos concerts. Or, c'est lui que nous retrouvons à l'église, encadré dans les pratiques confessionnelles, et avec lui ses moyens d'expression sonore. La musique religieuse ! Mais elle est partout ; il n'y a plus qu'elle!

Ainsi, prenons l'envoi qui nous parvient des mains attentives et diligentes de M.M. Durand et fils. Que voyons nous? Vingt-quatre pièces en style libre pour orgue de *Louis Vierne*. Libre! Pourquoi ? Parce que l'auteur a instinctivement senti qu'elles convenaient aussi bien à l'église qu'à la chambre. Et de fait on pourrait en dire autant des Rythmes berceurs (1) de ou du Trio de *Dupin*, (2) complexes, graves, méditatifs, ou des deux œuvres de *Ropartz*, (3) adorablement prenantes, chastes, retenues, et comme repliées sur elles-mêmes, ou mêmes, si vous voulez, des mélodies de *Samazeuilh*, (4) de *Chénevière* (5) ou de la Bal de M. *Jarnach*. Tout cela est un art d'austérité, qui froisse et fait geindre la mélodie, pour nous dire l'ardeur d'un mysticisme inapaisé et d'une souffrance inquiète. Peu importe que l'objet de ces élans n'ait pas précision d'une religion constituée. Les tendances et le style restent les mêmes, et reflètent le même idéal sérieux et tendu. Il n'est pas jusqu'à l'ouverture d'un opéra-comique inachevé de *Saint-Saëns* qui ne marque cette volonté purificatrice, qui est le propre de la musique symphonique. Un thème guilleret s'y transforme, s'y assagit, s'y trempe dans le courant déjà profond (1854) qui a depuis entraîné notre art français vers la musique pure. Il peut y avoir une musique cléricale. Il n'y a pas de musique religieuse, parce que toute musique est religieuse et qu'elle ouvre devant nous le monde de l'irréalité. Il ne tient qu'au catholicisme de lui donner la main.

De l'Orphée (6) de M. *Roger-Ducasse*, je ne puis rien dire avant d'avoir entendu et vu cette œuvre importante et pleine, dont la partition paraît, très crânement, aujourd'hui.

J'ai hâte de signaler un bel effort d'art qui se fait à l'étranger, à Munich, sous le nom de *Wunderhornverlag*. Il s'agit là de décentraliser et d'empêcher que Leipzig ou Berlin n'absorbent toute l'attention musicale aux dépens des compositeurs du Sud. Les quelques artistes dont les œuvres nous parviennent à la faveur de ce groupement, sont M.M. *Jan Ingenhoven*, (7) *Robert Haas*, (8) *Godfried Ruedinger*, (9) et *Hermann Zilcher*, (10) quatre noms de jeunes à retenir. Dans son ensemble, leur œuvre ne se sépare pas de la musique allemande moderne, docile à l'exemple de Schumann et de Strauss ; mais on distingue cependant un désir d'indépendance chez ces âmes volontairement locales, surtout chez M. Haas. Le répertoire du *Wunderhorn*, qui comprend aussi toute une réédition de *Wilhelm Friedman Bach*, *Piesendel*, *Geminiani*, *Pergolèse* (11), un charmant volume de la *Serva Padrona* (12), et quelques livres sur la musique, (13) mériterait de pénétrer chez nous. Les pianistes y trouveraient nombre de pièces délicates, accessibles, et d'un commerce agréable.

M. Walter Morse-Rummel nous fait sauter en pays anglo-saxon, bien que sa personnalité et aussi sa musique n'ignorent point Paris. J'avoue que je suis très séduit par les lieder, songs et chansons (14) que M. Rummel a su revêtir de la fraîcheur de sa musique. Il y a dans ces pièces une liberté charmante.

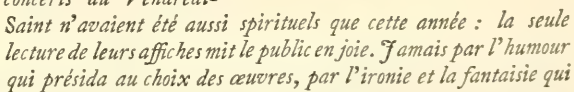
V. P.

(1) Pour violoncelle et piano. — (2) Pour piano, violon et violoncelle. — (3) *Soir sur les chaumes*, étude symphonique. *Dans l'ombre de la montagne*, pour piano. *La route*, piano et chant. — (4) *Chanson à ma poupée. — Tendresse. Feuillage du cœur. Japonnerie.* — (5) *Prière de l'enfant triste.* — (6) *Orphée*, partition piano et chant (Durand et fils). — (7) Jan Ingenhoven : *Quintett ; Streichquartett ; Drei Saetze fur Sreichquartett ; Brabant una Holland, symphonische Phantasie.* — (8) J. Haas. *Quatre recueils* pour piano ; *Kukuks Lieder ; Kammer-Trio ; Eulenspiegeleien ; Grillen* fur violine und Klavier ; *Hornsonate.* — (9) H. Zichler ; *Dehmel-Cyclus*, pour piano et chant. — (10) G. Ruedinger : *Sieben Bagatellen*, piano à quatre mains ; *Heimliche-Idyllen*, violon et piano, *Sechs Sinnsprueche*, chant et piano ; *sechs Skizzen*, piano et violoncelle ; *Romantische Serenade*, orchestre. — (11) Neuf volumes de sonates, sérénades et lieder. — (12) Partition d'orchestre et partition piano et chant, in4° obl. — (13) Thomas San-Galli : *Beethoven, die unstrebliche Geliebte.* — Joseph Pembauer d. J. : *von der Poesie des Klavierspiels.* — (14) *Chansons arabes, Through the ivory gate, Three Songs. Love's Songs. Hushings Songs.* (London, Augener).

Les Faits du Mois

Le massacre des innocents. — La critique parisienne a fait sa soumission à Strawinsky et, prosternée au pied du trône au prince Igor, cherche à se faire pardonner ses injustes sévérités passées. Elle pousse même le zèle jusqu'à offrir solennellement au jeune Moloch des sacrifices humains : on a organisé dans ce but une formidable hécatombe des esquimaux du " Sacre du Printemps". Pourchassés et traqués de toutes parts, les malheureux expirent sous le poignard ou la bêche. Rien, d'ailleurs, n'est venu prouver jusqu'ici que cet holocauste soit particulièrement agréable à l'intéressé. Nous sommes autorisés à affirmer que jamais nos deux collaborateurs M. Bex et M. Stein n'ont songé à s'associer pour exploiter une manufacture de pianos. La bonne foi de nos confrères qui ont annoncé cette nouvelle a certainement été surprise. Jamais les concerts du Vendredi-





Saint n'avaient été aussi spirituels que cette année : la seule lecture de leurs affiches mit le public en joie. Jamais par l'humour qui présida au choix des œuvres, par l'ironie et la fantaisie qui s'y prodiguèrent si finement, ces manifestations n'avaient mieux mérité leur titre. N'ayant pu obtenir de la famille Wagner l'autorisation de modifier et de remplacer, à ses frais, le mécanisme suranné du prélude de " l'Or du Rhin", M. Gustave Lyon vient de fonder un prix de 500 francs pour récompenser la meilleure composition ne contenant pas une seule harmonie sur pédale. A l'Opéra-Comique. La direction vient de louer, pour classer ses archives, un vaste local situé à Montmartre rue des Trois Frères. — M. P.-B. Gheusi vient de terminer le livret d'une comédie musicale tirée du délicieux chef-d'œuvre de Courteline " La Paix chez soi". Il le destine à celui de nos compositeurs qui voudra bien utiliser l'accord parfait pour écrire sa partition. A l'heure où nous mettons sous presse, aucun musicien n'a encore accepté cette condition. — Une discussion s'étant élevée entre MM. Isola frères, le ministre a décidé que le docteur Doyen, spécialiste de ce genre d'opérations, serait seul qualifié à l'avenir pour trancher les différents qui pourraient survenir entre les directeurs xiphopages. Le célèbre cirque anglo-américain Russel-Higgins and C° est dans nos murs. Cette magnifique compagnie — the greatest of the world — vient de s'installer Avenue Montaigne. Magnifiques représentations ; numéros et attractions de premier ordre ; minstrels, clowns musicaux, chanteuses à voix, l'homme qui jongle avec les contre-ut, le baryton-ventriloque, le prestidigitateur qui escamote les notes, la danseuse sur la corde-neuvième, l'homme-serpent-à-sonnette qui joue simultanément du saxophone et du glockenspiel, la femme qui tord une barre de mesure entre deux doigts, la diva aux pauses plastiques... etc. etc. Spectacles variés et divertissants. Nota *: Pour être agréable à la clientèle parisienne, la Maison reprend les pièces italiennes n'ayant plus cours en France.*





Swift. *(croquis d'Emmanuel Barcet)*

ÇA ET LA

Nouvelles

La Société des Amis des Cathédrales a visité le 28 avril la cathédrale d'Amiens. Un temps magnifique favorisa cette excursion qui réunit près de 400 Parisiens. Notre Revue avait été invitée à prendre part à ce voyage dont — grâce à l'amabilité et au dévouement de M. Jean Chantagut — l'organisation fut parfaite. Nous donnerons dans notre prochain numéro un compte-rendu de cette intéressante journée.

***

Nous nous empressons de démentir l'annonce lancée par notre confrère le *Monde Musical*, du départ de Pierre Monteux pour l'Amérique où l'aurait appelé un engagement de chef d'orchestre à l'Opéra de Boston en remplacement de M. André Caplet. Cette nouvelle qui avait causé une certaine émotion parmi les amis des Concerts Populaires du Casino de Paris est de pure fantaisie. Jamais l'excellent fondateur de l'Association des Concerts Monteux n'a songé à abandonner sa vaillante société dont les débuts ont été si remarquables. Il élabore au contraire d'intéressants projets qui rendront plus brillante encore sa prochaine saison.

***

M. et Mme Ancel-Guyonnet ont donné une très brillante soirée musicale consacrée aux œuvres d'Albert Roussel. Le *Trio*, la *Sonatine* pour piano, la *Sonate* pour piano et violon et des mélodies de choix ont été admirablement interprétés par Mlle Marthe Dron, Mlle Suzanne Berchut, Mme Ancel-Guyonnet, M. Henri Choinet et l'auteur. Le succès fut très vif et l'auteur du *Festin de l'Araignée* a été chaleureusement fêté par une brillante assistance.

***

La maison Rouart Lerolle, 29 rue d'Astorg, vient de faire paraître une transcription pour deux pianos à quatre mains de la *Symphonie* de Paul Dukas.

***

Nous avons annoncé la fondation de la Société des Amis de la Maîtrise de St François Xavier. Voici les noms des membres de son comité :

MM. Duc de Doudeauville, Duc de Trévise, Comte de Brissac, Vincent d'Indy, Comte Cellier, Camille Bellaigue, Baron de Montigny, de la Tombelle, Baron de Rotours, Ecorcheville, Louis Michon, Dabancourt, Comte de Tocqueville, Comte de Bourblanc, Comte de Vallombrosa. La Société donnera le 8 mai, à 4 heures, dans la salle paroissiale, un concert auquel M. Vincent d'Indy prêtera son triple concours de compositeur, de chef d'orchestre et de conférencier.

***

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée.

Excursions en auto-cars dans la Forêt de Fontainebleau. — Le Service d'excursions par auto-cars, organisé par la Compagnie P. L. M. dans la forêt de Fontainebleau, fonctionnera cette année du 9 avril au 2 novembre. Ce Service permettra de visiter, le matin, la partie Nord de la Forêt et l'après-midi la partie Sud, moyennant la somme de 11 fr. par personne.

Le touriste pourra, s'il le désire, n'effectuer que la visite de la partie Nord de la Forêt, pour le prix de 5 francs ou de la partie Sud, pour le prix de 8 fr.

Pour plus de détails, consulter les prospectus spéciaux.

LA QUINZAINE

De Monte-Carlo.

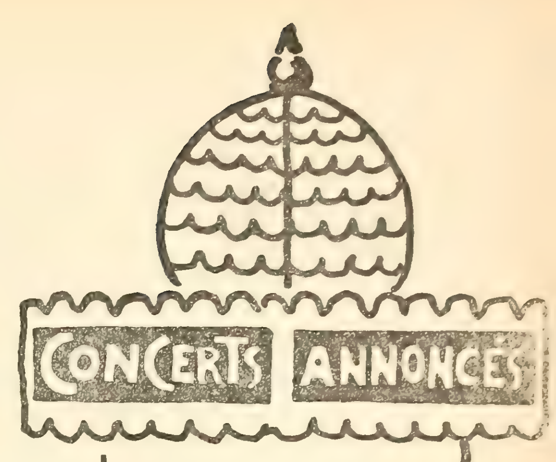
“Daphnis et Chloé”, le délicieux ballet de Messieurs Michel Fokine et Maurice Ravel, vient d'obtenir un succès considérable interprété par la troupe des Ballets Russes. Remarquable interprétation de la part des danseurs et de l'orchestre, sous la direction magistrale de Pierre Monteux.

— Au cours de la représentation de gala donnée en l'honneur du vingt-cinquième anniversaire de l'avènement du Prince Albert Ier au trône de Monaco, le public a tout particulièrement acclamé le *Vieil Aigle*, le célèbre drame lyrique de M. Raoul Gunsbourg.

La grandeur épique du poème, son intensité tragique, l'élan spontané de la mélodie toujours puissamment expressive ont provoqué la même émotion, et le même enthousiasme qu'au soir de la première de cette œuvre superbe, en 1909.

M. Maurice Renaud est un Vieil Aigle magnifique, d'une véhémence admirable et d'une incomparable grandeur. M. Franz a fait applaudir sa voix généreuse et son jeu dramatique. Mlle Vally fut une Zita d'un charme délicieux et d'une exquise sensibilité.

M. Léon Jehin, qui écrivit l'orchetration du *Vieil Aigle* avec un très vif coloris, dirigeait l'exécution de l'œuvre de M. Raoul Gunsbourg et a magistralement participé à son nouveau triomphe.



Salle ERARD

1	Melle Dretz	9 h.
2	M. et Mme Fleury	9 h.
4	Mme Moellinger (élèves)	9 h.
5	M. Foerster	9 h.
6	M. Dorival	9 h.
7	M. Galston	9 h.
9	Melle Dehelly	9 h.
10	M. Wintzweiller (élèves)	9 h.
11	Melle Weil	9 h.
12	Melle Eminger	9 h.
13	Melle H. Barry	9 h.
14	Melle Lefort	9 h.
15	Melle Remusat	9 h.

Salle Malakoff

5	M. Gaston Lemaire	9 h.
6	Melle Meillard	9 h.
10	M. Villeroy Grégoire	2 h.
12	M. Maurice Naudin	9 h.
13	Mme Thiercelin	9 h.
15	M. Wladimir Cernicoff	9 h.

SALLE DES AGRICULTEURS

1	M. Jules Tordo	9 h.
4	Mlle Marié de L'Isle	9 h.
5	M. Victor Gilles	9 h.
6	Mlle Marié de L'Isle	9 h.
8	M. Michelin	9 h.
9	M. Cortot	9 h.
10	Ecole Paris-Chevé	9 h.
11	Mlle Giraud	9 h.
12	Mlle Bernin	9 h.
13	M. Cortot	9 h.
14	Concerts d'Art	9 h.
15	Mlle Dienne	9 h.

SALLE VILLIERS

Tous les vendredis, concerts classiques de 4 h. 1/2 à 6 h. par le Double-Quintette de Paris



Salle GAVEAU

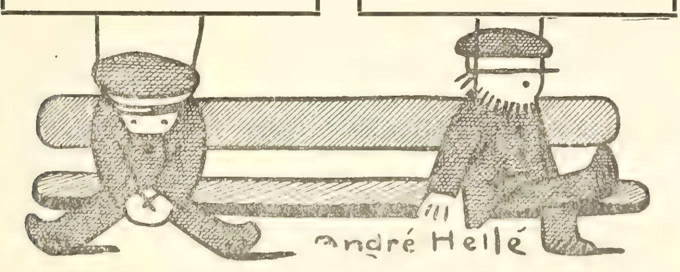
(du 1 au 15 Mai)

1	Schola Cantorum	9 h.
2	Trio Kellert	9 h.
3	Concert Hasselmans	9 h.
4	M. Cognet	9 h.
6	Soirée Yvette Guilbert	9 h.
7	Le chant classique	2 h.
7	Société symphonique	9 h.
9	Mlle Andrée Arnoult	9 h.
10	M. Enesco	3 h.
11	Chorale St-Louis	9 h.
12	M. Robert Schmitz	9 h.
13	Soirée Yvette Guilbert	9 h.
15	Mlle Alice Verlet	9 h.

Salle PLEYEL

(du 1 au 15 Mai)

2	Mlle Suzanne Ratez	9 h.
3	Mme Paul Vizentini (élèves)	1 h.
4	La S. M. I.	9 h.
5	Mlle Marthe Girod	9 h.
6	Mme L. Wurmser-Delcourt	9 h.
7	Mlle Suzanne Tourey	9 h.
8	Mme Roger-Miclos-Battaille	9 h.
9	M. J. White	9 h.
10	Mme Muraour Lepetit (él.)	1 h.
11	Mme Irène Reichert	9 h.
12	Mlle Magd Godard	9 h.
14	Mlle Alice Sauvrezis	9 h.
15	M. Jean Huré	9 h.



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

Les Titres dépréciés et la Bourse



De tous les pays, j'ai reçu des lettres de lecteurs m'indiquant la liste des titres qu'ils ont eu l'imprudence d'acheter aux émissions et me demandant le moyen de rentrer dans le capital déboursé.

J'ai organisé un service spécial chargé de répondre à toutes ces demandes et de leur donner satisfaction dans la mesure du possible.

Pour beaucoup, il était encore temps de remédier au mal, grâce à la combinaison que j'ai eu l'idée de mettre à exécution et qui me permet de racheter ces titres dépréciés environ 15 ou 20 pour cent de plus que leur valeur actuelle.

Malheureusement pour quelques-uns, il est trop tard, le mal est irréparable, leurs titres n'ont plus qu'une valeur minime ou même nulle et malgré ma bonne volonté, il m'est impossible de reconstituer un capital avec des éléments aussi dépréciés. Autant vouloir rendre à la vie un moribond, au seuil de la tombe.

Que cela serve de leçon à tous ceux qui se laissent séduire par le mirage des prospectus ronflants, des affiches mirobolantes et des promesses alléchantes des banques d'émission et des établissements de crédit, qui ne cessent d'empoisonner la petite épargne avec des obligations soi-disant de tout repos, mais dont le cours baisse de 15 à 20 pour cent aussitôt qu'elles sont passées de leurs opulentes caisses dans les mains de leur clientèle confiante.

L'émission terminée, la commission encaissée, le tour est joué, le détenteur naïf n'a que la ressource, s'il a besoin de son argent, d'aller vendre à la Bourse à 400 ou 420 francs les obligations qu'il a achetées 460 ou 480 francs aux guichets de ces luxueux établissements dont les succursales seront bientôt aussi nombreuses aux coins des rues que les débitants d'alcool.

C'est le progrès ! dira-t-on. D'accord, mais il faut savoir profiter du progrès sans en souffrir.

Servez-vous des services pratiques organisés par les établissements de crédit pour traiter vos affaires financières : dépôt momentané de vos fonds disponibles, compte de chèques, encaissement de coupons, achat ou vente de valeurs, emprunts sur titres, mais ne vous laissez pas *embobiner* par le commis qui vous prône telles ou telles obligations émises par sa banque, dont il perçoit une commission sur votre dos. Pour gagner 2 ou 3 francs par titre, il n'hésitera pas à vous faire acheter une obligation de 460 ou 480 francs dont vous ne pourrez tirer que 420 ou même moins si vous voulez la revendre.

Eh bien ! il faut que cette exploitation cesse ; aussi, n'hésitez pas à me signaler les titres que vous avez achetés dans ces conditions et je vous donnerai le moyen de rentrer dans vos fonds si le mal n'est pas encore irréparable.

P.-E. Penaud, directeur du *Livre à un sou*, 8, rue Drouot, Paris.

P. S. — Une circulaire spéciale est adressée gratuitement sur demande concernant le meilleur moyen de faire produire le maximum possible de revenu soit aux capitaux disponibles, soit aux titres en portefeuille.

P. S. *Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de* 4 *h. à* 7 *h. à mon bureau,* 8, *rue Drouot à Paris, ou par Correspondance.*

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

____

____

J'ai un capital de __________ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse : ____________________

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

(*Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue*).



Cl. Meurisse

" PIANO ET ARCHETS "

M. Englebert — M. Pitsch — M. L. Jongen — M. Lensen





Le Baryton HERSCHMANN

Le remarquable baryton HERSCHMANN, que ses nombreux voyages nous empêchent trop souvent d'applaudir, est en ce moment à Paris où il vient de se faire entendre à plusieurs reprises avec le plus grand succès. On sait que cet admirable chanteur est un musicien accompli, pianiste de valeur et en possession de toutes les ressources de la technique la plus raffinée. C'est d'ailleurs, pour répondre aux exigences d'un tempérament musical exceptionnel et à l'appel d'une vocation artistique irrésistible que celui qui fut un brillant ingénieur renonça à la haute situation qu'il occupait pour se consacrer exclusivement à son art. Né en Autriche, M. Herschmann réside habituellement à New-York mais se fait applaudir périodiquement dans les plus grandes villes d'Amérique, d'Autriche, d'Allemagne, et d'Angleterre. Partout la presse a constaté ses succès et loué sa voix magnifique et savamment conduite qui domine l'orchestre sans effort et se plie à la discipline d'un style impeccable. Interprète inégalable de *lieder* — il s'en est fait dans tous les pays qu'il a traversés, une sorte de glorieuse spécialité — l'éminent artiste s'est également voué à l'oratorio et plus spécialement aux grands ouvrages de Bach. Il chante d'ailleurs toutes les œuvres dans leur langue originale et donne indifféremment ses concerts en français, en allemand, en anglais ou en italien. De prochaines tournées en Belgique, en Hollande et en Amérique vont de nouveau le retenir quelque temps loin de Paris mais cet excellent chanteur nous reviendra bientôt pour la plus grande satisfaction des musiciens qui viennent de l'applaudir si chaleureusement au cours des différents concerts dont nos critiques ont relaté le succès.



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Robe d'après-midi en mousseline noire



La Mode à travers les Arts

Le *Torse unifié* est à l'ordre du jour. N'allez pas croire que le physique peu-avantageux de Messieurs les Socialistes soit en jeu ; la question ne nous importerait guère, tandis que nous nous inquiétons de l'application de l'une de leurs théories égalitaires, car elle ne tend rien moins qu'à s'attaquer à la beauté féminine.

Oui, Mesdames : de votre anatomie si délicieusement diverse, on veut faire un " bloc " uniforme, et désormais vous ne serez plus fines, ou rondes, élancées ou potelées, évocatrices des statuettes tanagréennes, ou des Rubens. Ainsi en ont décrété quelques arbitres créateurs d'un mannequin intitulé " La femme telle qu'elle doit être " et nul doute que vous n'obéissiez à l'esthétique nouvelle : Ce *Sacre du Printemps* de l'élégance féminine en l'an de laideur 1914.

Sur le *Torse unifié*, nous apparaîtront mélangées les couleurs stridentes qui heurtent les yeux les plus avertis. Ne faut-il pas qu'elles marchent de pair avec la peinture et la musique " orphistes " chères à nos " des Esseintes " dernier cri et aux jolies snobinettes, car sous le vocable d'Art moderne — trop souvent synonyme d'impuissance, d'oripeaux, ou de naiseries — on obtient tout.

L'an dernier, sous l'influence du " Minaret ", vous vous transformâtes en abat-jour. Aujourd'hui, *Aphrodite* vous incite, non pas aux nobles draperies de la statuaire grecque, mais à l'accentuation de nudités qui s'aggravent de détails suggestifs : la montre posée en bracelet au dessus du genou ; le décolletage à peine indiqué au devant du corsage, tandis qu'il laisse entièrement à découvert le dessous des bras et le dos jusqu'à la ceinture !

Il est vrai que pour ne pas attirer les foudres de la ligue patriotique des Françaises, vous masquez les " fenêtres du diable " sous la *cape*, cette nouvelle venue parmi les élégances printanières et dont le succès s'affirme triomphal. Elle permet, en effet, à celles qui la portent de se montrer " reines de l'attitude et princesses du geste ". Elle évoque les sérénades espagnoles, plus encore, le collet écclesiastique. Parfois aussi la cape devient le coquet ajustement des abbés de cour de jadis.

Le Cléricalisme vous sied fort bien, Mesdames, et je me reproche d'avoir joint mes invectives à celles de Gilles d'Orléans lorsqu'il fulminait au XII[e] siècle, dans un sermon fameux, contre les femmes " qui courent la ville toutes décolletées et espoitrinées ".

Peut-être son indignation s'adressait-elle à des visions coupables principalement de révélations inesthétiques car, dans tous les temps, nous en témoignons la beauté, *qui est une vertu*, si l'on en croit Renan, est chose rare.

De grâce, Mesdames, redevenez donc pudiques.

Jan de la Tour.

Mon Courrier.

A Mme de St. XX. Vous trouverez à la papeterie Tronchet, 25-27, rue Tronchet, non seulement tout un choix délicieux de papeterie proprement dite, et de maroquinerie, mais aussi de charmants bibelots d'art : petits bronzes, figurines de Saxe, bracelets, colliers, aquarelles, etc.

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :


ILKA
PARIS
PAUL IRIBE
ILKA
L.T. PIVER

X° Année. 15 Mai 1914



Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

COMMENT J'AI RÉGLÉ PSYCHÉ A L'ODÉON, par Léo Staats

LA QUINZAINE :

CONCERTS ET RÉCITALS — PROVINCE — BELGIQUE — REVUE DE LA PRESSE
ÉCHOS ET NOUVELLES

Supplément de Quinzaine

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs | Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) | Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie Tél. Wagram : 98-12



Comment j'ai réglé Psyché à l'Odéon

Psyché, de Quinault, Molière et Pierre Corneille, que l'Odéon vient de représenter avec le vif succès que toute la presse s'est plue à décrire, peut être considérée en différentes parties comme un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art classique.

Cet ouvrage composé avec hâte sur l'ordre royal fut représenté pour la première fois en 1671. Entendre la musique de Lully, c'est vivre un moment les splendeurs du grand siècle.

Psyché est avant tout un ballet ; la difficulté de la remise à la scène était donc d'ordre chorégraphique. La Danse théâtrale à cette époque n'était qu'une légère transformation des danses de ville, et les entrées de Ballet ressemblaient plutôt à des défilés qu'à des danses proprement dites.

La grosse machinerie jouait un rôle considérable dans ces entrées. Chaque Dieu, entouré de toute sa pompe descendait du faîte de la scène sur de véritables plateaux volants, et le public, averti par une longue expérience, en reconnaissait le caractère d'après les accessoires et les masques, que le grand Noverre devait plus tard abolir, pour le plus grand bien de l'art théâtral.

Les danses s'exécutaient sans expression et avec raideur. Chaque danseur portait d'ailleurs un corset de fer qui en maintenant le haut du corps, rendait les hanches rigides et incapables d'exécuter les mouvements lascifs que nous voyons à notre époque. Les danseurs, n'avaient qu'un nombre très restreint de pas et chacun d'eux représentait tout le caractère d'une danse.

Chaque jour, des esprits avertis invoquent la Sainte écriture chorégraphique, celle que l'illustre Feuillet employa et compléta, mais bien peu sont ceux qui peuvent voir en ces signes compliqués, autre chose que du noir sur du blanc. J'ai même connu de très grands maîtres de Ballet qui à ce point de vue étaient au même titre que le plus commun des mortels et qui pourtant savaient présenter au public des Danses de cette époque sacro-sainte avec beaucoup de grâce et d'esprit : pendant la durée d'une Gavotte on y pouvait voir se tenant compagnie des temps de Rigodon, de Menuet, et même de Pavane. Mais le tout était enveloppé de tant de grâces charmantes que les yeux des spectateurs étaient satisfaits. Il m'est arrivé pour ma part, de danser devant quelques élèves, une de ces anciennes danses, dans le style le plus pur, et le succès comique en fut très grand. Cela prouve donc, qu'en remettant à

la scène ces brillantes entrées d'autrefois, il faut laisser une grande part à la fantaisie actuelle, et ceux qui ont bien voulu assister à Psyché, à l'Odéon, ont pu se rendre compte que les différents divertissements ont été traités avec le plus de variété possible.

***

Prenons d'abord le prologue : Flore entourée d'une troupe de Dryades, de Sylvains, de Fleuves et de Naïades, vante les délices de la paix.

J'aurais pu, surtout pour ce premier divertissement, emprunter à Feuillet quelques-unes de ses danses, et les présenter au public dans toute leur rigidité. Je ne crois pas qu'elles eussent été au goût du public et le reste de l'ouvrage s'en serait ressenti. J'ai donc apporté une note de modernisme assez importante dans les différents pas puisés dans l'antique manière, et les temps de Menuet, etc. sont enveloppés dans d'autres pas plus brillants tels que brisés, petits sauts de chat, gargouillades, cabrioles détournées etc. qui étaient absolument inconnus à cette époque.

J'ai donc traité l'entrée et les différents menuets de ce prologue de manière à ce que chaque groupe de mesures soit prétexte à tableau et le tout se termine par une révérence au public.

Le premier intermède, celui des Affligées, se déroule dans la Salle des Rocailles à Versailles.

Autrefois ce groupe arrivait en scène après la partie chantée, aujourd'hui nous le voyons en scène au lever du rideau. Huit femmes affligées, qui, couchées à terre ou debout le long du cadre, forment un tableau s'adaptant au texte chanté.

La danse qui suit ce chant est une longue suite d'attitudes, s'enchaînant les unes aux autres par une suite logique du sentiment de la douleur et si cette danse avait été exécutée dans des drapés grecs et avec une plus grande lumière, je crois qu'elle aurait remporté un plus vif succès, malgré qu'elle fut déjà appréciée. J'espère que chacun comprendra le sentiment de gêne qui me saisit lorsque je dois avouer qu'une chose faite par moi peut avoir quelque beauté.

Mais, j'aurai un jour l'occasion de représenter ce tableau dans l'ordre d'idées que j'indique plus haut et le public pourra juger.

Melle Cargatis qui remplit le rôle de 1re Affligée y a été tout à fait admirable et ses jeux de physionomie sont toujours en concordance parfaite avec les attitudes de son corps.

Le second intermède nous transporte dans la Colonnade. Vulcain entouré de fées et de lutins, puis de cyclopes, chante en forgeant un vase. Afin de laisser au chant toute son importance, sur le premier couplet, quelques lutins exécutent une ronde autour de Vulcain et des fées. Sur le second couplet les Cyclopes font une entrée très enlevée, et dont les bonds rappellent la vigueur et la puissance des dieux.

Ce divertissement était joué autrefois par des danseurs portant des masques et dont l'évolution se bornait à tourner autour de Vulcain en faisant le simulacre des coups sur des vases que deux des leurs portaient sur leurs bras.

Ici cette entrée prend une forme plus hardie, et beaucoup plus brutale, et cela me fut d'autant plus facile que, grâce à l'obligeance de M[rs] les Directeurs de l'Opéra, deux premiers sujets de la Danse, M[rs] Ernest Ricaux et Ernest Even, en occupent les premières places. Les sauts et les chutes qu'ils exécutent si brillamment deviennent presque de l'acrobatie, malgré que les pas en soient presque tous classiques.

Dans le même décor les Zéphyrs et Amours viennent se livrer à leurs joyeux ébats après le départ de l'Amour et de Psyché.

Afin que les formations de ce second divertissement ne ressemblent en rien au premier, en truquant un peu certaines parties du décor, j'ai pu obtenir que les Zéphyrs exécutent leur entrée par le fond, derrière la colonnade et chacun d'eux se glisse entre les colonnes pour venir danser autour du piédestal central. Les Zéphyrs et les Amours restent presque constamment dans l'enceinte de la colonnade.

Les deux premiers Zéphyrs, M[elles] Dimitria et Stéphane entrent par les côtés au second plan et se rejoignent au centre, puis franchissent le praticable et viennent alors former un premier plan dansant. Le second plan est alors occupé par les Zéphyrs chantant et les 3[me] et 4[me] plans par les Zéphyrs que de petits Amours enchaînent à leur loi à l'aide de guirlandes de fleurs.

Les pas de ce ballet sont presque tous modernes et la fantaisie s'allie aux figures anciennes. Les attitudes cambrées et les jetés enlevés de M[elle] Dimitria rappelent les chefs d'œuvre de l'Antiquité et M[elle] Stéphane, en travesti, joint à une mignardise exquise, le brio de ses entre-chats.

Autrefois les Zéphyrs apparaissaient et disparaissaient sur de grosses machines volantes qui descendaient du cintre et leurs ébats en scène avaient la grâce mièvre d'un menuet agrémenté de quelques petits temps de Zéphir. Les pas qu'exécutent M[elles] Dimitria et Stéphane sont asservis à une sorte de pantomime et le divertissement se termine par un tableau représentant les Zéphyrs enchaînés par l'Amour.

* * *

Le divertissement suivant se déroule dans l'intérieur de la grotte d'Apollon.

Autrefois les démons et furies étaient affublés de masques et leurs fonctions se bornaient à prendre quelques attitudes burlesques en brandissant les serpents qui s'enroulaient autour de leurs bras, le tout était relié par des contre-temps avant le pas, des demi-coupés et quelques pas de bourrées.

Au lever du rideau les démons hommes, MM. Ricaux et Even, de l'Opéra, exécutent des bonds fantastiques pendant que les autres démons et les furies entrent en scène par le fond de la grotte, tous se rejoignent. Le rythme de ce début de ballet me permit de faire une entrée où les pas les plus vifs s'arrêtent brusquement pour former une série de tableaux.

Le second motif d'un rythme encore plus heurté est traité d'une façon absolument différente, une sorte d'action donne plus de relief aux groupements et aux attitudes bizarres et

contorsionnées des démons. Ces êtres fantastiques disparaissent par toutes les issues possibles des décors, à l'entrée de Psyché, de retour des Enfers.

L'acte se termine par un ballet plus varié encore. Les Dieux: Mars et ses soldats, Apollon et ses bergers, Bacchus et ses ménades et satyres, Momus suivi de la Folie et d'un Polichinelle, les Muses et tout un peuple en joie viennent fêter l'entrée de Psyché au rang des Dieux.

Le chœur d'entrée permet à tout ce monde de prendre place et chaque Dieu à sa façon prononce son discours de bienvenue à la douce compagne choisie par l'Amour.

Bergers et bergères exécutent d'abord une première danse sous forme d'entrée sur un 2 temps, puis une seconde sur un 3/4. Ces deux danses encadrant le chant d'Apollon sont presque pur style de l'époque et se terminent toutes deux par une révérence.

Après le chant de Bacchus, les ménades exécutent une petite bacchanale sur un 6/4 d'une allure assez lourde et au rythme peu défini ; ensuite c'est le chant de Momus, le railleur invétéré. Afin d'éviter les longueurs, il fallut couper un motif, et les danses n'ont lieu que sur le chant.

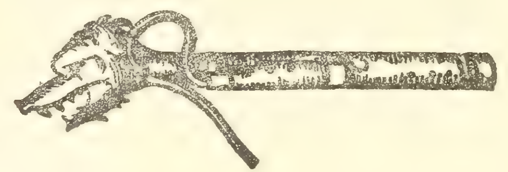
Cette entrée était composée autrefois de plusieurs Polichinelles conduits par la Folie et qui exécutaient quelques mouvements autour de Momus. J'ai voulu autant que possible m'éloigner de toute convention et le chant de Momus est la base même de la danse que la Folie — Melle Dimitria — et le Polichinelle — Melle Caryates — exécutent en se moquant agréablement de tous les dieux sauf l'Amour. La Folie, armée de sa marotte, tourbillonne, sautille au nez de chacun des Dieux se moquant de leurs travers, pendant que le Polichinelle avec des sauts et ses mouvements mécaniques et déhanchés se mêle lui aussi de la partie et ajoute sa raillerie burlesque au discours de son maître.

La majestueuse entrée de Mars est préparée par un mouvement des soldats et suivi par une courte danse guerrière, d'une grande simplicité ; pendant le chœur final chaque groupe s'incline devant Jupiter et l'ouvrage se termine par un tableau formant apothéose.

Je ne sais si le public qui a assisté à une des trop courtes représentations de Psyché, a su comprendre l'idée contenue dans chacun de ces divertissements et y prendre le plaisir que j'aurais désiré qu'il prit, mais je suis tout prêt à recommencer ; j'espère d'ailleurs que M. Paul Gavault fera un jour prochain une reprise de ce spectacle qui aurait dû produire de belles recettes, si quelques-uns n'avaient crié trop haut qu'on n'avait rien vu d'aussi triste que cet ouvrage.

Certes, ce n'est pas pour un Music-Hall, mais le second Théâtre-Français pouvait très bien produire ce chef-d'œuvre classique que bien peu de contemporains seraient capables d'égaler.

Léo Staats,
ex-maître de ballet à l'Opéra.





A travers la Quinzaine

Les concerts **Monteux** ont terminé triomphalement leur première saison par un programme significatif. On pouvait s'attendre à y voir figurer *Shéhérazade* et le *Sacre du Printemps*, point de départ et aboutissement actuel de ce mouvement formidable qui a initié le public français à la musique russe, mouvement que la nouvelle compagnie est décidée à parfaire; c'était, en quelque sorte, le résumé du travail acquis. Mais conclure sur deux premières auditions ce n'est plus rappeler un résultat mais montrer que l'activité règne jusqu'au dernier moment là où elle est la règle et autoriser plus que jamais tous les espoirs.

Les *Danses pour Sylla* de Louis Vuillemin ne contribueront pas peu à faire ressortir le souci volontaire de composition, dans le sens le plus artistique du terme, qui anime cet auteur ami de l'ordre et de la clarté. Les rythmes recherchés de ces pages divisent adroitement des éléments mélodiques heureusement servis d'autre part par une écriture harmonique et orchestrale pleine de recherches.

La suite d'orchestre tirée de son ballet *Venise* par Alfred Casella date de deux ans. On n'y trouve point la première manière de son auteur qui nous valut une orchestration truculente de thèmes populaires italiens que le café-concert vulgarisait ; on n'y trouve pas davantage l'annonce de la *Notte di Maggio*. D'aucuns peuvent reprocher à Casella ses rapides évolutions et déclarer qu'il profite des trouvailles des autres. Ce reproche, si reproche il y a, pourrait s'appliquer à chacun, sauf à quelques compositeurs butés qui, sourds impénitents, ne veulent entendre. Dans ces souples transformations il faut bien plutôt voir une faculté remarquable d'analyse et de compréhension qui permet à ce musicien d'adapter avant les autres sa pensée aux perfectionnements constants de la technique proprement dite et d'enrichir son langage. Dans *Venise* ce langage est déjà d'une qualité rare, il est vivant, gracieux et coloré, la joie, le goût du mouvement et de la clarté règnent dans ces courtes pièces qui auraient pu n'être que des pastiches froids et mornes. La *Ronde d'enfants*, la *Barcarolle*, dans laquelle Mme Vuillemin vocalisa si joliment et la *Sarabande* entre autres, dirigées par l'auteur, obtiennent un très vif succès.

Et la foule anxieuse et ardente qui s'entassait au Casino de Paris acclama spontanément et irrésistiblement Stravinsky, consacrant définitivement la victoire complète et jadis inespérée d'une des œuvres les plus fécondes qui aient jamais été conçues en art.

La **Schola Cantorum** a consacré son dernier concert à Monteverdi continuant à répandre en France l'œuvre trop peu connue d'un musicien dont on ne sait s'il faut admirer davantage la sensibilité ou l'indépendance.

Les œuvres exécutées à ce concert n'ont point toutes la même valeur, et notamment le *Salve Regina* d'une expression très peu religieuse ne saurait ajouter quoi que ce soit à la gloire de son auteur. On ne saurait ainsi parler de l'*Ariane abandonnée*. Là on reste confondu

de la souplesse d'expression qui permet à Monteverdi de suivre à la lettre un texte littéraire dans lequel les pensées contradictoires d'une amante exaspérée s'opposent sans lien et marquent coup sur coup la révolte la plus tragique et la docilité la plus lâche.

Les trois madrigaux à cinq voix : Au seul regard des beaux yeux de ma mie ; Hier, mon âme touchait à son heure dernière et surtout le troisième, que nous avait déjà révélé Inghelbrecht, Ah ! Il faut que je meure... furent très heureusement choisis. Les deux premiers marquent des alternatives inverses d'espoir et de désespoir et il était intéressant de les faire entendre successivement. L'autre est une réalisation quasi physique d'une sensation et le soupir qu'exhalait Mary Garden à la fin de *Salomé* : " Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan " n'est qu'un timide aveu de pensionnaire à côté de ce que nous révélèrent les choristes de la Schola interprétant la pensée de Monteverdi.

L'Orféo, déjà plus connu, fut donné intégralement. L'interprétation fut satisfaisante et même bonne si on la considère jusqu'à un certain point comme un exercice d'élèves. Tremblay qui remplaçait Louis Bourgeois dans le rôle d'Orfée eut le grand mérite de chanter sans défaillances un rôle qu'il lisait, Mme Philipp à qui incombait la lourde charge de traduire les plaintes d'Ariane y parvint en partie. On ne saurait lui en vouloir. Pour exprimer ces pages variées, profondes, exaspérées, attendries, émouvantes, il faut des qualités de voix, de chant, de style, un sentiment dramatique et un tempérament qui ne se rencontrent que chez des cantatrices tout exceptionnelles.

Le dernier concert **Hasselmans** dirigé par son chef nominal, réussit à grouper un public éclectique susceptible d'applaudir une symphonie d'Haydn, un concerto de Saint-Saëns, des mélodies de Léo Sachs et *Ma mère l'Oye* de Ravel.

Mlle Rose Féart, Mlle Geneviève Dehelly, et M. Gustave Tinlot obtinrent personnellement un très vif succès.

Maurice Bex.



Les Sociétés



Société Nationale

Honneur à la Wallonie, enfant prodigue de la France, qui pour ce concert nous avait momentanément restitué quelques-uns de ses meilleurs virtuoses et compositeurs.

Le Quintette de M. Théo Ysaye ouvrait la séance. Musique généreuse et véhémente, d'une belle sonorité instrumentale dont les défauts ne sont que l'excès de ses qualités. On pourrait y critiquer un certain abus de la neuvième, cet accord si fier d'être riche mais où nos oreilles, gâtées par les danses sacrales, ne découvrent plus qu'une grande innocence.

MM. Jongen, Lensen, Englebert et Pitsch donnèrent de cette belle œuvre une exécution vivante et colorée dont bénéficia également la sonate de M. Droeghmans, sobre et bien équilibrée.

Dans la partie non wallonne du programme, il faut louer les mélodies de M. Samazeuilh, d'une élégante musicalité et celles de M. Raymond Bonheur (sur des poèmes de Françis Jammes), menues et délicates. Les unes et les autres furent présentées par Mme Bathori avec cet art inimitable qui est son secret.

Nous avons réservé pour la fin M. Ricardo Viñes qui se surpassa dans quelques-unes des

meilleures pages de Turina et de Séverac, et surtout dans l'adorable " Alborada del Gracioso " de Ravel où certaines audaces du " Sacre " — guirlandes de septièmes du Jeu des Cités rivales ou des rondes printanières — se trouvent déjà mais arrangées avec l'astuce du moins préhistorique de nos musiciens.

Société Musicale Indépendante.

L'Espagne est, après la Russie, le pays qui intéresse le plus l'actualité musicale. La S. M. I. qui fut une des premières à nous en offrir les richesses, nous invitait à un nouveau voyage outre-monts, non moins agréable que les précédents. Deux autres compositeurs nous y furent révélés : M. Arenal, M. Rogelio Villar.

M. Arenal nous apparaît comme le premier assimilateur espagnol des découvertes de Stravinsky et de Casella. Le curieux strabisme des accords à la fois majeurs et mineurs, des tonalités ennemies superposées, voire quelques menus essais de contrepoint harmonique, font le principal attrait de sa " Contemplation Lunaire " où ils mettent leur fermentation inquiétante mais suggestive. L'entrain rythmique de sa " Fête " semble dériver plus timidement toutefois de la même esthétique. L'auteur lui-même s'interprétait avec toute l'habileté d'un grand pianiste.

Le Quatuor de M. Rogelio Vilar est tout autre : Pâle et peu significatif, malgré l'excellente exécution de MM. Foldra, Planas, Sanchez et Recasens, il n'offrait d'autre intérêt que la Danse Léonaise de sa 3[e] partie : et encore cette danse paraît bien morne à des auditeurs qui se souviennent de l'Espagne d'Albeniz.

Les Trois Mélodies de M. Manuel de Falla sont trop connues et goûtées pour qu'il soit nécessaire d'en refaire l'analyse. M[me] Bathori les chanta comme toujours merveilleusement et dut même en recommencer la troisième (Seguedilla) réclamée par un public délirant et impitoyable.

Le quatuor en ré de M. Turina, — agréable et adroit, — permit au Quatuor Renacimiento de déployer sa maîtrise et fut accueilli avec la plus franche sympathie.

Au milieu de tous ces conquistadores s'était glissé un byzantin subtil : M. Emile Riadis. Et ce voisinage ne lui a pas nui. Ses nouvelles mélodies pleines de sonorités rares, d'agrégats savoureux, de témérités harmoniques parfois inquiétantes mais dont la souplesse orientale de l'auteur se tire avec la grâce d'un équilibriste, furent chantées avec grand talent par M[me] Gaillard remplaçant Madame Vicq-Challet indisposée, et très musicalement accompagnées par M. Armand Lacroix.

PAUL LADMIRAULT.

Concert du " Violon d'Ingres ".

Cette sympathique société pourvue de chœurs excellents et d'un fort bon orchestre donnait, le 31 mars dernier, un concert intéressant et varié sous l'habile direction de M. Henri Welsch, avec le concours de MM. Périlhou, de Lausnay et Sayetta.

La Fantaisie pour piano et orchestre de M. Henri Welsch figurait au programme : musique solide, aux développements ingénieux d'une jolie sonorité orchestrale. M. Georges de Lausnay — qui fut le créateur de cette œuvre remarquable aux Concerts Colonne, — nous en fit de nouveau apprécier tous les mérites avec son talent accoutumé et tant de fois applaudi.

Autre " Fantaisie " pour orchestre et orgue de M. Périlhou. Une faveur non moins marquée l'accueillit, malgré un intérêt beaucoup moindre. L'orchestre s'y surpassa mais sembla

moins à l'aise ensuite dans la " Petite Suite " de Debussy, œuvre délicate exigeant une perfection où seul un orchestre très aguerri peut atteindre.

Le Psaume CL de César Franck mit en valeur la sûreté remarquable des chœurs. Enfin, M. Sayetta vint, qui chanta avec un succès mérité par le charme de sa voix et de sa diction, la 2e partie de la " Vie du Poète ", celle où Julien tout à son " *rêve d'artiste et de fraternité* ", invoque son étoile, " Stella du futur " qui fera de lui un musicien de renom et de l'Institut !

Paul Ladmirault.

Les Amis des Cathédrales.

La Société des Amis des Cathédrales faisait, le 28 Avril dernier, à ses membres les honneurs de la cathédrale d'Amiens. Fort aimablement invitée à prendre part à cette intéressante et artistique excursion où les droits de la musique n'avaient pas été oubliés, notre Revue avait tenu à se joindre aux 400 voyageurs qui à 8 heures 15 du matin prenaient place dans le train spécial que la Compagnie du Nord avait organisé pour cette circonstance avec un souci du confort et de la rapidité qui furent vivement appréciés par tous les sociétaires. Un temps magnifique favorisa le voyage. Sous la direction de M. Georges Durand, archiviste du département assisté de Mme Lefrançois-Pillion, de M.M. Pierre Dubois et de Guyencourt, la visite détaillée de la Cathédrale s'effectua par petits groupes attentifs à la voix savante de leurs guides. D'instructives explications sont données dans la nef vertigineuse, sous les portails où grouille toute une humanité de pierre, dans les stalles du chœur miraculeusement fouillées par des artistes psychologues et devant le " trésor " exposé à notre intention.

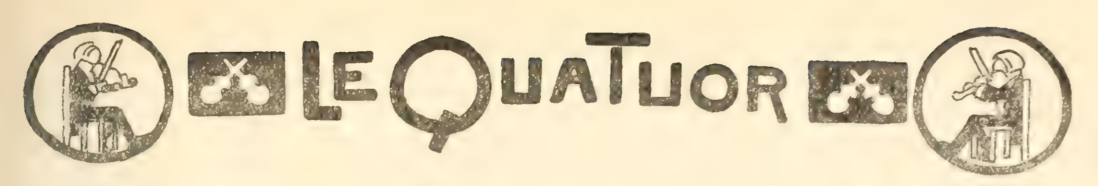
Un déjeuner très cordial et très animé réunit les " Amis " aux salons Liesse ; il se termine par un spirituel discours du président de la Société, M. Enlard, l'éminent directeur du musée de sculpture comparée de Trocadéro, discours frénétiquement applaudi par tous les convives.

L'après-midi rassemblait de nouveau les sociétaires à la Cathédrale pour une audition de musique sacrée sous la direction de M. Henri Letocart. Soucieuses de ne pas rompre l'harmonie générale des vénérables voûtes par la discordance et l'anachronisme des modes du XXme siècle, les chanteuses avaient eu la charmante coquetterie d'unifier sous un voile de mousseline gris-fumée la fantaisie de leurs toilettes.

Cette gracieuse et fugitive prise de voile qui transforma pour quelques heures en religieuses nos cantatrices parisiennes, permit à l'imagination des auditeurs de vagabonder loin de notre siècle et de goûter dans le passé l'heureux accord des voix pures, des piliers hardis, des nefs harmonieuses et de la musique émouvante de nos vieux maîtres des XVIme et XVIIme siècles qui avaient si bien compris la beauté de toutes les formes du génie français.

Joseph Bonnet fut, à son ordinaire, inégalable dans l'exécution de la *Fugue* de Couperin sur le chant du Kyrie, des *Grands Jeux* de du Mage et de l'extraordinaire *Récit de Tierce* en taille de Nicolas de Grigny où brillent des harmonies d'une incroyable audace. Une conférence extrêmement littéraire du R. P. Sertillanges produisit une vive impression d'art par l'originalité de la pensée et l'élégance de la forme. Enfin des motets de P. de la Rue, d'Orlande de Lassus, de Gabrielli, Palestrina et Rameau, des pièces de Schütz et de Bournonville complétèrent cet intéressant programme.

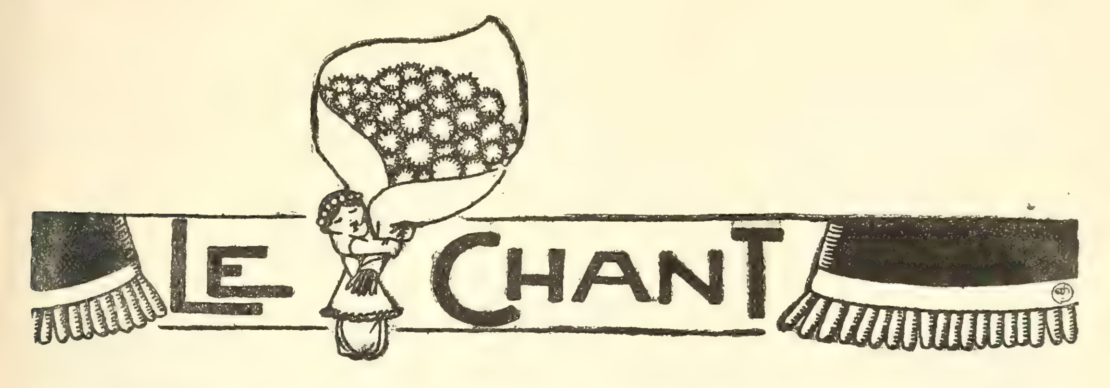
Et le retour s'effectua, au soleil couchant, dans les mêmes conditions remarquables de ponctualité et de rapidité. Grâce au dévouement et à l'activité inlassables de M. Jean Chantagut, le plus aimable des secrétaires généraux, l'organisation de ce voyage avait été parfaite et cette journée laissera certainement aux Amis des Cathédrales le plus excellent souvenir.



Mme Marie Bétille et Bronislas Levenstein avec le concours de Pierre Janin ont mis au jour quelques œuvres de compositeurs russes. Le trio d'Arensky, la sonate de Winkler et le trio de Tchaïkowsky surtout dont on a peine à supporter les longueurs fastidieuses, n'ont pas semblé impressionner le public. Seules les qualités d'exécution furent unanimement appréciées bien qu'on eût préféré les voir appliquées à des œuvres plus séduisantes.



Le *Quatuor Malkine* a donné une très bonne réalisation du quatuor de Glazounoff et Hollmann a fait entendre plusieurs compositions de lui qui ont obtenu un vif succès.



Melle Marié de l'Isle, qui était connue pour avoir remporté de grands succès au théâtre, peut à juste titre ambitionner d'être classée parmi les meilleures cantatrices de concert. On n'entend point dans son chant ces oppositions brusques et grosses, ces moyens dramatiques vulgaires que trop de chanteuses, à la scène, ont accoutumé d'employer pour masquer leur fatigue ou pour complaire à la foule, mais on est séduit par la tenue surprenante de ces sons que les consonnes, articulées très nettement mais avec une douceur exceptionnelle, ne viennent jamais interrompre, si bien que la phrase chantée tout en gardant sa couleur et sa variété possède la douceur et l'égalité d'une vocalise.

Mlle Marié de l'Isle a, entre autres, chanté « la vie et l'amour d'une femme ». Elle a su au cours de ses lieder rendre sensible, outre les mots et la couleur de chacun d'eux, l'évolution psychologique de cette femme qui jeune fille, épouse, mère ou veuve chante sa joie, son espoir, sa tendresse et sa douleur à des âges où apparaît de plus en plus grande la somme des souvenirs, des sensations et des sentiments. Peu à peu les termes ont plus d'importance, moins d'élan peut-être mais plus de profondeur. Et ce n'est qu'après avoir compris cette gradation que l'auditeur tout d'abord étonné du ton maniéré et mièvre du premier lied a senti qu'il était voulu et qu'un souci artistique très supérieur l'avait imposé à l'interprète fidèle de la pensée de Schumann.

David Blitz comme virtuose et comme accompagnateur s'est fait applaudir à côté de Mlle Marié de l'Isle. Il a fait preuve, la plupart du temps, de mémoire, de virtuosité, de

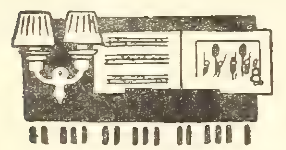
recherche intelligente et on ne saurait assez signaler la difficulté qu'il y a à donner deux récitals en trois jours.

Ce n'est pas très facile de pénétrer, même lorsqu'on s'est muni d'invitations régulières, dans une salle où **Dorival** et **Mme Povla Frisch** donnent un concert et de franchir le seuil gardé par de sévères gardiens qui n'ont point un respect excessif pour ces papiers blancs qui ont paraît-il été distribués à tant de gens. Mais puisque malgré tout, la patience aidant, nous avons pu, assis sur une marche, entendre une partie du programme, il nous est possible de parler de cette séance. Mme Povla Frisch n'a pas une technique vocale très savante. Sa voix très découverte est souvent trop éclatante et manque de séduction, les demi-teintes lui sont inconnues et les plus agréables manquent de tenue et de souffle. C'est donc en dehors de la voix elle-même, c'est-à-dire dans l'interprétation qu'il faut chercher la cause d'un succès retentissant. Mais là encore il est plus facile de constater que de comprendre car si les accents sont nombreux et très perceptibles ils ne sont pas toujours, semble-t-il, dictés par un goût très sûr ni en harmonie immédiate avec les textes littéraires et musicaux.

Dorival possède des qualités nombreuses, son jeu sobre et presque toujours précis est plaisant. Les sons qu'il recherche avec soin ont presque toujours un timbre riche et plein d'un heureux effet et l'on s'étonne étant donné ceci que parfois la phrase manque jusqu'à un certain point de force expressive. Dorival fut d'ailleurs applaudi dans des œuvres de Chopin, Schumann, Henselt et Chabrier.



Victor Gille a consacré tout un programme à Chopin. Chez ce pianiste une recherche constante aboutit à des résultats toujours intéressants parfois quelque peu surprenants qui séduisent ou qui étonnent et dont la somme compose un jeu prestigieux, original et compliqué avec une affectation de simplicité qui manque son but. La virtuosité est remarquable, elle est à l'occasion entraînante et il est permis de supposer que si Victor Gille possédait des moyens moins exceptionnels, il ne jouerait pas dans un mouvement si rapide le finale de la sonate en si mineur qui garderait ainsi sa profonde et sombre signification. Parmi tant d'œuvres diverses, l'étude en ut ♯ mineur fut interprétée à la perfection, mais pourquoi une fois le programme terminé jouer isolément la marche funèbre de la sonate en si ♭ mineur et surtout faire intervenir force coups de pieds parmi ces phrases trop connues. Les chefs de musique militaire aiment beaucoup la marche funèbre de Chopin, ils en ont établi une orchestration où la grosse caisse joue un rôle important mais les pianistes peuvent éviter de préciser ces fâcheux souvenirs.



Théodor Szanto a établi un programme qui dénote un souci très appréciable de musi-

calité. Il a montré que dans un récital composé uniquement d'œuvres contemporaines il est possible d'apporter une variété très grande, d'autant que la souplesse de son talent lui a permis de s'adapter à merveille aux tendances si diverses que présentent les écoles dont il interprétait les productions. Parmi tant d'œuvres, la berceuse triste de Casella a valu à Szanto une belle ovation. Il ne fut pas moins admiré comme compositeur et les deux pièces qu'il joua avec Hekking dénotent un tempérament très sensible.

Joseph Turczynski dont le jeu est très personnel possède un jeu précis et puissant et ses auditeurs, salle Gaveau, ont pu apprécier son talent très supérieur dans la Fantaisie de Schumann et dans des œuvres de Chopin mais surtout dans des pages de C. Debussy, Roger Ducasse, Saint-Saëns, Rachmaninow et Zarembski.

Gabriel Basset dont la technique n'est pas inouïe indique plutôt qu'il ne réalise, et peut-être les œuvres qui demandent de grands moyens et une résistance infaillible sont-elles au-dessus de ses forces, mais son jeu est très agréable à entendre, beaucoup d'intentions y sont marquées et il n'est pas donné à tout le monde de ne point faire de contresens dans la sonate appassionata ou dans les études symphoniques. G. Basset n'en fit aucun. Il donna une très heureuse réalisation du Prélude qui précède aria et finale dans l'œuvre si connue de Franck mais pourquoi supprimer purement et simplement ces deux dernières parties cependant marquées au programme. Mlle Lucie Basset se fit applaudir en chantant des œuvres classiques, romantiques et modernes.

Mme Vallin-Hekking ne se contente pas d'être une pianiste accomplie, elle sait aussi composer un programme plein d'intérêt et d'un niveau musical très élevé et s'entourer d'artistes de grande valeur. La sonate en fa mineur d'Enesco, l'admirable quintette de de Fl. Schmitt et la sonate pour piano et violoncelle de Brahms furent traduits à la perfection par Mme Vallin-Hekking, Enesco, Droeghmans, Vieux et A. Hekking.

Mlle Moreau est une charmante pianiste. Son jeu peut-être dépourvu de souplesse ne manque pas de qualités. Une nervosité extrême se manifeste parfois chez cette artiste et les effets s'en font sentir. Evidemment ces inconvénients disparaissent dans la musique concertante et la calme autorité de Pierre Brun permit à Mlle Moreau d'interpréter d'heureuse façon la sonate en fa mineur de Brahms pour piano et alto.

Gottfried Galston n'est peut-être pas apte à faire naître dans l'esprit de ses auditeurs des idées aussi nombreuses, aussi riches et aussi évidentes que jadis nous l'affirma Jean Veber en une affiche inoubliable, mais à coup sûr c'est un très grand pianiste et l'un des plus brillants champions des pianos Erard dont il obtient des sonorités extraordinaires. Il possède en effet une technique impeccable, une mémoire fidèle, un sentiment très juste du style qui convient à chaque auteur, une sonorité plaisante et nombreuse, enfin, le souci de l'exactitude est poussé chez lui à un point modèle. A cause de ceci on serait tenté de l'accuser de ci de là de sécheresse, mais ce reproche serait injuste et ne saurait être retenu par quiconque a entendu Galston interpréter avec une grande sensibilité la sonate op. 110 à la compréhension de laquelle si peu de pianistes s'élèvent réellement.







Bien peu de monde assistait au concert donné au profit de l'œuvre de la maison de retraite des artistes musiciens français donné par **Roger Martin.** En se plaçant au point de vue strictement artistique on peut le déplorer. Des œuvres d'époques et de tendances différentes furent en effet présentées dans d'excellentes conditions à l'admiration d'un public mélomane. Dans le trio de Diémer, la partie du clavier est peut-être traitée surtout au point de vue de la virtuosité et avec le parti pris de faire briller l'instrument, mais il ne s'ensuit pas que cette œuvre soit dépourvue d'intérêt. Diémer, Bilewski et Roger-Martin la réalisèrent comme on ne peut mieux le faire. Mme Magda Leymo accompagnée par Fl. Schmitt chanta avec une sensibilité et une intelligence fidèle trois mélodies de l'auteur de la Tragédie de Salomé, G. Enesco, Pierre Lucas et Mme Bureau-Berthelot manifestèrent dans des œuvres de Haendel, Maréchal, Albeniz et Enesco un talent hors ligne.



Fritz Kreisler dont on connaît la conscience artistique a su conquérir à force d'acharnement et de sévérité pour soi-même une technique d'une pureté on peut dire unique et développer à l'extrême le goût musical, c'est-à-dire le respect des textes. Parce que sa virtuosité est de l'espèce la plus rare, il n'a même pas besoin de la rendre grossièrement apparente en inscrivant à ses programmes ces textes où l'acrobatie supplante la musique et que la plupart des virtuoses se croient obligés d'exhiber pour forcer l'admiration de la foule. Mais il est impossible de souhaiter une exécution plus irréprochable, plus complète, plus évidente d'une suite de Bach ou d'une romance de Schumann. C'est le dernier mot de l'art de l'interprète.



Mme **Fleury-Monchablon** et **Louis Fleury** ont donné un concert plein d'intérêt. On y a entendu comme il se devait une des sonates pour piano et flûte de J. S. Bach. Fleury a joué deux pièces brèves très écrites pour l'instrument mais charmantes aussi : le Rossignol en amour de Couperin et un Presto de Michel Blovet, Mme Fleury-Monchablon s'est fait applaudir dans des pages de Schumann et de Chopin. A côté de ces deux protagonistes, Mlle Sanderson qui supporte vaillamment un nom si redoutable a donné une interprétation un peu conventionnelle de deux airs très différents d'inspiration ; sa voix puissante mais perçante, son accent syl-

abique donnent à son chant une dureté que rend moins sensible une articulation excellente. ILe quatuor Géloso et Léon Moreau qui accompagna lui-même deux de ses mélodies participérent au grand succès de leurs camarades. La **Société moderne d'instruments à vent** a donné un festival Beethoven plus sans doute pour permettre à son auditoire de connaître des œuvres moins répandues que la *Pastorale* que par enthousiasme pour ces pages composées évidemment sans passion et dans lesquelles l'invention ne vient pas toujours masquer le métier. Toutefois le point de vue supposé suffit à justifier ce concert qui remporta un succès de bon ton. Charles Sautelet à qui incombait la tâche ingrate de chanter le poème lyrique intitulé "*à la bien-aimée absente*" n'a pas su donner à ces lieder pour la plupart maniérés et conventionnels l'accent de sincérité qu'ils n'ont pas, on ne saurait le lui reprocher. **Georges Ibos** en deux concerts d'orgue consacrés l'un aux XVIIe et au XVIIIe siècles, l'autre au XIXe n'a pas prétendu révéler des œuvres inconnues mais plutôt sans doute permettre à ses auditeurs de les entendre à la suite les unes des autres et isolées des cérémonies cultuelles. Et comme un récital d'orgue passe pour être indigeste, Mme G. Ibos et Batalla fournirent aux oreilles délicates l'occasion rêvée d'entendre et de goûter les timbres reposants du violon et du piano. Ils exécutèrent d'ailleurs avec beaucoup d'expression la sonate en la mineur de Schumann et la sonate de Franck et Batalla brilla seul cette fois et avec grand éclat dans le Carnaval de Schumann. La belle harmonisation de l'orgue Cavallié-Coll-Mutin fut également très remarquée. **Mlle Sophie Kruszewska** a cherché dans une conférence qui fut un court aperçu de l'histoire de la musique polonaise à en déterminer le caractère indépendant. Un programme consacré aux chants populaires primitifs, aux danses jouées et chantées dans les campagnes, enfin des airs d'opéra moderne furent exécutés entre autres par Mme Kruszewska qui non contente de connaître à fond la musique de son pays sait encore la traduire pianistiquement avec un enthousiasme communicatif..

Mlle Goudeket dont il convient de louer le talent de harpiste et les grandes qualités de musicienne a consacré en grande partie à la musique contemporaine la séance qu'elle vient de donner avec le concours de Mme Durand-Texte, de Jean Huré et de Diran Alexanian. Le programme réunissait les noms de Fl. Schmitt, C. Debussy, G. Enesco, Alex. Cellier, G. Fauré et Jean Huré dont la sonate en la ♯ min. jouée à ravir par l'auteur et Diran Alexanian fut applaudie à outrance. Mlle Goudeket est en train de se créer parmi les adeptes de la harpe chromatique le plus enviable renom.



A propos d'un Concert de Musique ancienne

Le Concert de musique ancienne, donné le 28 avril dernier, par MM. Brunold, Bouvet et Michaux, avec le concours de Mlle Madeleine Bonnard et de M. de Bruyn a dû réjouir les mânes de l'abbé Hubert Le Blanc qui, en 1740, défendait intrépidement la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du "violoncelle". Toute la partie instrumentale de ce concert fut, en effet, réalisée au moyen du clavecin (un Fissot de 1762) et d'instruments de la famille des violes.

Il faut d'ailleurs, savoir gré à M. Bouvet et à ses collaborateurs de ne vous avoir fait entendre que des pièces écrites pour les instruments dont ils se servaient, et de n'avoir pas, sous couleur d'instruments anciens, exécuté au moyen des violes, des compositions de la fin du XVIIIe siècle, alors qu'à cette époque, les violes étaient, comme le dit Ancelet, reléguées " dans les greniers ". Si le pardessus de viole à 5 cordes et la basse de viole demeurèrent fort longtemps en usage dans les concerts de chambre, la littérature spéciale à ces instruments eut surtout un rôle épisodique, une place secondaire, et ne fut guère alimentée que par des *Poetœ minores*.

On se ferait donc une idée très fausse de la musique du XVIIIe siècle en la voyant à travers une réalisation instrumentale que les contemporains de Rameau considéraient déjà comme arriérée. Toutefois, un grand nombre de compositions écrites pour deux dessus et la basse, manifestent, d'après leurs auteurs eux-mêmes, une complète indifférence instrumentale ; elles " conviennent à toutes sortes d'instruments " : aux violons comme aux pardessus de viole. C'est le cas des pièces de Corrette et de Chédeville.

Au concert du 28 avril, Louis Couperin était représenté par deux symphonies écrites pour deux violes : la Sonate de chambre d'Abaco, comportant deux dessus et la basse, se plie, de même, à une exécution par un pardessus de viole, une viole d'amour, et la basse de viole. On en goûta la jolie Gavotte, et surtout la finale bruissante et légère, où la sonorité un peu grêle du clavecin s'harmonise si heureusement avec le timbre voilé des violes.

M. de Bruyn fit excellement valoir des compositions de Marin Marais et le vétilleux *Papillon* de Caix. Quant au Divertissement de Mouret, écrit pour les *Noces de Gamache*, comédie de Fuzelier jouée à la Foire St Laurent le 16 septembre 1722, il ne reflète pas d'une façon bien marquée la fameuse gaieté de son auteur ; nous en retiendrons une gracieuse *Forlane*. Le remarquable claveciniste qu'est M. Brunold a ingénieusement registré des pièces de Corrette, de Dandrieu et de Bach ; bien amusants, les " doubles " de *La Confession* de Michel Corrette.

Quant à M. Michaux, il possède, au sens strict de l'expression, plusieurs cordes, je ne dirai pas à son arc mais à sa viole, car il joint à une parfaite technique de violiste, mise en évidence dans une intéressante Sonate d'Ariosti, un talent aujourd'hui bien rare de vielliste. Grâce à lui, nous avons pu nous rendre compte de l'effet que produit la vielle dans un ensemble instrumental comme celui que présente la *Suite* de Chédeville le Cadet ; la vielle, sèche cassante et nasillarde, apporte une note extrêmement pittoresque à l'*Inconstant* et à la *Sauterelle*.

Mlle Madeleine Bonnard s'était chargée de la partie vocale du concert, et détailla des œuvres de Scarlatti, de Rameau et d'Haydn avec le talent averti et délicat qu'on lui connaît.

L. de la Laurencie.



ANGERS. — *Deuxième Concert extraordinaire* “*La Passion selon St. Jean*”. Je ne sais pas si les lecteurs de cette Revue, si justement instruite pourtant, depuis longtemps, du degré de culture et de la valeur d'un centre musical comme le nôtre, se rendent compte de l'extraordinaire importance de ce 2me concert extraordinaire : *la Passion selon St. Jean* a toujours paru presqu'inabordable aux meilleures sociétés provinciales, en France. Et malgré un si vaste, si glorieux passé, riche de tant de victoires, malgré l'immense confiance qu'elle peut avoir en son orchestre et dans son chef, malgré la réussite si remarquable de cette dernière saison (notamment rappelons le succès de *Parsifal* au 1er Concert extraordinaire), la Société des Concerts populaires pouvait à bon droit hésiter devant la mise en train du colossal chef-d'œuvre de Bach. La préparation d'un pareil ouvrage exige du chef assez hardi pour l'entreprendre, avec une confiance en quelque sorte illimitée en ses forces, une merveilleuse puissance de travail, une connaissance absolue de l'œuvre, et — si l'on songe à l'effort énorme qui consiste à instruire, styler, discipliner et diriger une masse orchestrale et chorale de 250 exécutants — une minutieuse patience et la plus parfaite maîtrise.

Jean Gay, qui joint, à un rare degré, ces qualités essentielles à un dévouement artistique sans exemple, fut le héros véritable de ces deux auditions triomphales.

Triomphales, car s'il était déjà magnifique de tenter pareille entreprise, comment qualifier la perfection merveilleuse de sa réalisation et l'émouvante “ portée ” d'une semblable interprétation sur un auditoire inoubliablement conquis à tant de beauté insoupçonnée jusqu'alors de beaucoup, ici : inutile d'essayer en cette revue de commenter la grandeur architecturale et dramatique de cette *Passion*, le mélange étonnant de réalisme et de lyrisme, la sobriété de l'instrumentation, si riche pourtant de modernités, la beauté sublime enfin de l'inspiration, et la surhumaine grandeur de l'ensemble.

Ce qu'il faut dire bien haut c'est cette excellence absolument prodigieuse de l'interprétation ; elle étonne moins chez des solistes comme Mmes Legrand-Philipp (au style incomparable et aux accents si émouvants) et Montjovet (à la voix charmante et pure), comme MM. Macaire (un peu tragédien, mais très bon chanteur) et Mary (remarquablement splendide), artistes, tous les quatre, dont le talent et la science ne sont plus à dire. Elle surprend déjà davantage chez des solistes-amateurs comme Mlle Maillard, MM. Arin et Dalifard, ou chez un “ organiste ” d'occasion, même s'il s'appelle Max d'Ollone. Mais elle devient miraculeuse chez nos choristes. Il est impossible de faire sentir à qui ne l'a pas admiré lui-même, l'inouïe, l'invraisemblable perfection de ces chœurs : justesse, cohésion, élan, éclat, extraordinaire intelligence de l'œuvre, voilà ce qui fit leur honneur, comme celui d'un chef de qui l'écrasant labeur, l'opiniâtre effort et la magistrale valeur trouvèrent, en ces deux concerts, leur triomphale récompense dans l'interminable ovation qui fut faite en sa personne à la Société des Concerts toute entière. Ce 2me concert extraordinaire, qui peut compter splendidement dans la carrière de M. Gay, doit aussi rester une date dans les annales, si fastueuses déjà, de l'art musical en notre ville.

A. M.

TOULOUSE. — Cette fin de saison a été marquée par une heureuse abondance de concerts d'intérêt varié et soutenu. Tout d'abord les deux dernières “ Grandes Auditions ” de la Société du Conservatoire dirigées l'une par M. Aymé Kunc, l'autre par M. Henri Büsser.

Le programme de la première fut un peu improvisé par suite de l'absence de M. Xavier Leroux qui avait promis de faire connaître quelques-unes de ses œuvres symphoniques mais qui, retenu à Paris par les répétitions de la *Fille de Figaro* à l'Apollo, exprima ses regrets de ne pouvoir se rendre libre. Ce concert, où l'on n'entendit que des œuvres maintes fois jouées, mit cependant en lumière une jeune violoniste au talent déjà sûr, Mlle Noella Cousin, 1er Prix du Conservatoire de Paris, qui joua d'admirable façon deux concertos (vous avez bien lu *deux*) celui de Lalo et le concerto en mi bémol de Mozart.

Le Concert suivant, dirigé par M. Henri Büsser, chef d'orchestre de l'Opéra, clotura brillamment la série des auditions du Conservatoire. La Symphonie de César Franck, l'Enchantement du Vendredi-Saint de *Parsifal*, un joli *Prélude religieux* de Charles Levadé d'une facture distinguée, et diverses compositions de M. Büsser, *Hercule au jardin des Hespérides*, *La Ronde des Saisons*, *Retour de Vêpres*, etc. œuvres élégantes d'un musicien habile, furent remarquablement exécutées sous la baguette souple et nerveuse du jeune chef. Au même concert M. Arthur de Greef, professeur au Conservatoire de Bruxelles, interpréta avec une autorité indiscutable le cinquième et pittoresque concerto de St. Saëns et la verveuse *Fantaisie Hongroise* de Fr. Liszt.

Aux Concerts de l'Association Symphonique signalons les Récitals de chant et de piano donnés par M. Edmond Clément, le réputé chanteur et Edouard Risler qui, entre autres œuvres beethoveniennes, donna une admirable exécution de l'op. 111.

Au Capitole, la saison théâtrale s'est terminée par quelques représentations du *Julien* de M. Charpentier dont le succès rappela les plus belles soirées de *Louise*, et — en dernier lieu — par un spectacle coupé où défilèrent tous les artistes de la troupe dans les scènes les plus brillantes de leur répertoire. Spectacle vraiment curieux et point banal. Il y eut affluence de fleurs, palmes, boîtes soigneusement enveloppées et enrubannées cachant mystérieusement... " Quelquefois des biscuits, tout bêtement, Monsieur ", me confia mon voisin de gauche, un aimable abonné qui n'a plus d'illusions ! Il faut le reconnaître, les artistes les plus fêtés, les plus fleuris ont été généralement les plus médiocres, les plus obscurs. Vous vous doutez du succès de fou-rire, dans la salle, à chaque nouvelle distribution de prix !

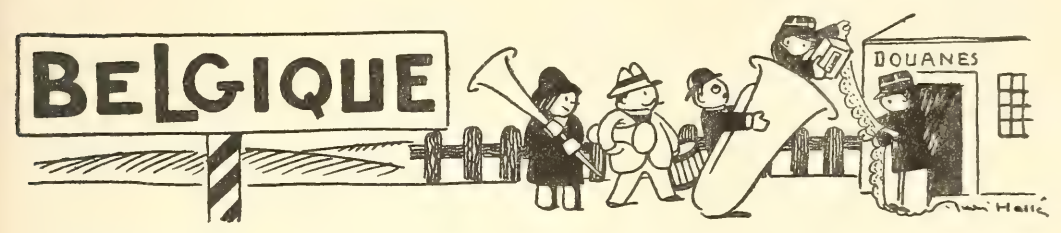
G. G.

NANTES. — *Festival Alexandre Georges.* — Un festival d'œuvres d'Alexandre Georges a été donné, à la Salle Turcaud, sous les auspices d'un des meilleurs professeurs de chant de notre ville, Madame Bentz-Piédeleu. Un des préludes de *Miarka*, d'une expression très originale, et deux des plus belles chansons : *Nuages* et *L'Eau qui Court* figuraient au programme. Elles furent bien chantées par une cantatrice douée d'une fort belle voix, Madame Poinsot. Dans la seconde partie du concert on entendit les *Chants de guerre*, vaste composition où passe, par instants, un souffle d'épopée. Aux pages belliqueuses, je préfère celles où domine le sentiment pur. Il me semble que c'est dans ces fragments que Georges est véritablement lui-même. Les interprètes, Mesdames Poinsot et Lecouvreur, Messieurs Capitaine et Cahen furent très applaudis ainsi que les chœurs de Madame Bentz. Alexandre Georges, qui dirigeait le concert, fut chaleureusement acclamé par le public.

— *Société César Franck.* — Cette jeune Société vient de nous donner son troisième concert avec un programme un peu trop ambitieux. Ce n'est pas tout que de vouloir jouer des chefs-d'œuvre, il faut encore posséder des éléments capables d'en donner une exécution au moins convenable. C'est trahir les partitions que de les jouer dans certaines conditions. Je sais bien qu'à la Société César Franck on a la prétention de donner des interprétations possédant l'esprit des ouvrages. Admettons-le, mais souhaitons que la lettre soit présente aussi un peu

plus souvent. L'orchestre joua la belle introduction de *Sainte-Elisabeth* de Liszt et accompagna la *Procession* de Franck et trois fragments des *Béatitudes*, avec des frottements que ni Liszt ni Franck n'avaient prévus. Ce qui marcha le mieux, dans cette soirée, ce fut la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* de Beethoven que la pianiste Arcouët joua de magnifique façon et que les chœurs interprétèrent avec ensemble. Dans l'admirable *Procession*, Madame Madeleine Lagarde fit apprécier une voix d'un timbre chaud et velouté et un excellent style. Des *Béatitudes*, on exécuta le prologue et les N^os V et VIII. De ces deux premiers fragments, nous avions déjà eu de très belles exécutions avec Madame Caldaguës et les *Chanteurs de Notre-Dame*. La dernière ne nous les a pas fait oublier. Les chœurs marchèrent convenablement, mais les solistes, à part Madame Lagarde, et l'orchestre n'étaient vraiment pas suffisants. M. Le Guennant dirigea l'exécution d'une baguette sûre et avec une louable application. En écrivant ces lignes, je vais encore susciter des colères. Il en est toujours de même quand on s'entête à dire la vérité et qu'on se refuse à prendre des vessies pour des lanternes.

Étienne Destranges.



LIÈGE (*suite*).

Au dernier concert nous eûmes la primeur du *Prélude* de Pénélope de G. Fauré puis les admirables *Variations d'Istar* de Vincent d'Indy. Un tableau symphonique de M. Duysens : le *Christ au Mont des Oliviers* et la *Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgsky. Le soliste M. Karl Friedberg déchaîna le plus sincère enthousiasme par sa remarquable interprétation du *concerto* de Schumann, une étude de Chopin, deux piécettes de Debussy et la neuvième *Rapsodie* de Liszt.

A la *Société Bach* deux concerts seulement : d'abord le récital Blanche Selva où la brillante pianiste joua avec une compréhension parfaite et une admirable sincérité une longue série d'œuvres toutes du grand J. S. Bach. Au second concert donné celui-ci au temple protestant le programme était entièrement composé d'œuvres des prédécesseurs de Jean-Sébastien : *Répons* de Palestrina, *Symphonie* de Denil de Locatelli et des pièces de Buxtehude, Walther, Clerambault, etc., exécutées par Mme Cogen van Rysselberghe.

Aux concerts Dumont-Lamarsch, le si justement réputé *Quatuor Bohème* de Prague (Hoffmann, Luck, Herold, Wihan) se fit admirer dans l'exécution des quatuors de Dvorak, Smetana et Tschaïkowsky. Interprétation incomparablement belle et digne de meilleures œuvres. Il n'en manque pas, et qui peut se vanter de connaître à fond les quatuors de Beethoven ?

Au *Quatuor Bohème* succédèrent les groupes locaux ; en premier lieu le cercle *Piano et Archets* (Jaspar, Marès, Bauwens, Jordant et Vrancken) avec le *quatuor* en fa de Ravel, la *sonate* en mi de J. S. Bach et le *quatuor* en ut mineur de G. Fauré. Le Cercle *Ad Artem* (Radoux, Robert, Rogister, Deschene) fut moins bien inspiré en nous faisant entendre un *trio* de Mendelsohn et un *quatuor* de Widor encadrant une *sonate* de Locatelli. Plus heureux le *Quatuor Charlier* (Charlier, Lemal, Rogister et Deschene) fut ovationné pour sa belle version

du 7e *quatuor* de Beethoven et du *quatuor* en la de Schumann. Quand donc nos quartettistes, se décideront-ils à donner l'audition intégrale des quatuors de Beethoven ?

A l'Œuvres des Artistes, MM. Jorez violoniste et Scharrés pianiste se présentèrent avec un programme très intéressant : à côté de la très belle *sonate* de R. de Francmesnil il y eut un *Lied* de Bourgoin, une *Romance* de Grovlez et des *pièces pour piano* de Debussy, Ravel, Rhené-Baton, et Déodat de Séverac. Vif succès. Non moins bien présentées et accueillies des œuvres de M. Orban. Le *quatuor Lefeuve* de Paris joua un quatuor à cordes de facture très complexe. Melle Deguée chanta plusieurs mélodies. Mme M. Orban interpréta avec feu *Six Pièces brèves* de son mari, puis M. et Mme Orban jouèrent les amusantes *pièces faciles* pour piano à quatre mains.

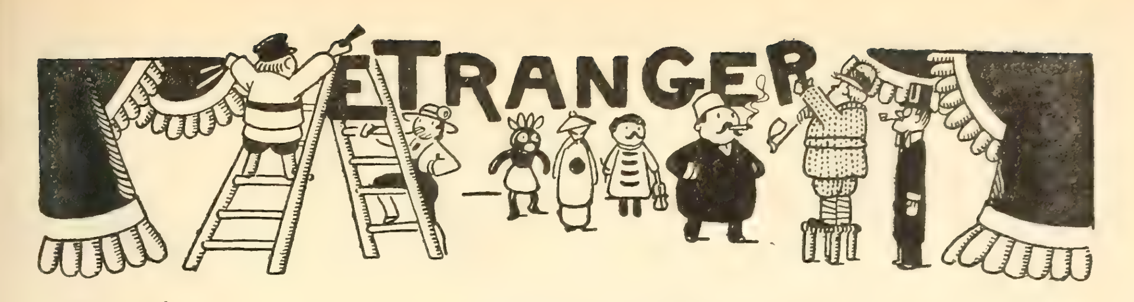
A la suivante *Heure de Musique* la distinguée cantatrice Melle Daisy Schoofs fit ses débuts dans des mélodies de d'Indy, Stiénon du Pré, Raway etc... M. Jaspar fit applaudir mes *Heures d'Automne* et, avec Melle Yv. Clédina, violoniste de grand talent, révéla ma *sonate* pour piano et violon. Il y eut encore plusieurs auditions de musique de chambre. Notamment le cercle *Piano et Archets* qui donna un exécution remarquable du beau *quatuor* de A. Parent, un Parisien.... de Liège, et un autre *quatuor* de Jos. Jongen avantageusement connu. MM. Dambois violoncelliste et Demblon pianiste remportèrent un beau succès pour leur haute interprétation de trois *sonates* de Saint-Saëns, Guy Ropartz et L. Vierne. Celle de Ropartz fut tout particulièrement appréciée.

Mentionnons aussi les efforts louables du cercle des *Amateurs* où l'on peut encore entendre du Haydn et venons-en aux récitals, très nombreux cette année. Les plus suivis furent ceux de Louis Closson ce merveilleux pianiste qui rendrait des points à Paderewsky lui-même. Pour Closson la difficulté technique n'existe pas, aussi est-ce un régal que de l'entendre dans Liszt qu'il joue incomparablement. MM. Rob. Schmitz et Bilewsky furent fêtés pour leur fervente interprétation de la *Sonate* de Franck. M. Schmitz triomphe avec la *Bourrée fantasque* de Chabrier et le *Saint-François-de-Paule* de Liszt. Signalons encore pour terminer cette trop sèche et trop rapide nomenclature les succès des récitals de Melle Yv. Clédina, de MM. R. Buhlig, Laoureux, etc.... et promettons-nous bien de ne plus attendre la fin de la saison prochaine pour vous entretenir de la vie musicale liégeoise. Par cette brève énumération, vous pouvez voir que la musique ne chôme pas dans la patrie des Grétry et des Franck.

Guillaume Waitz.

NOUVELLES. — On nous fait part du succès trouvé à *Milan*, en la salle du *Lyceum*, par une jeune élève du Maître César Thomson : Melle Epstein. Son interprétation du *Concerto* en sol mineur de Max Bruch lui valut spécialement une ovation enthousiaste, dit *Le Corriere della Sera*.

A AIX-LA-CHAPELLE, la soprano bruxelloise Mme Thékla Bruckwilder, chantant en soliste dans la *Neuvième Symphonie* et interprétant des *lieders* de Beethoven, récolte elle aussi les plus vifs et les plus mérités éloges.



GENÈVE. — Vous souvenez-vous de mon dernier courrier ? — Non ? — J'osais presque proclamer le triomphe de la musique française à Genève. Et voyez ! Chevillard et sa phalange de virtuoses, nous convia cet hiver à l'*Enchantement du Vendredi-Saint* de Wagner, à l'*Ut mineur* de Beethoven, à deux autres fragments wagnériens, au *Sadko* de Rimsky et, en fait de musique française, au délicat *Prélude* de *Pénélope* de Fauré, mal à l'aise entre les écrasantes beautés de ses frères d'outre-Rhin, suivi d'une œuvre qui a fait plaisir à bien des pensionnats (toujours très nombreux à nos solennités artistiques), une *Ballade Symphonique* de M. Chevillard. Foule extraordinaire. Deux mois après, Witkowski et le bon orchestre des " Grands Concerts de Lyon ", nous présentait un programme, sans doute trop exclusivement franckiste (Ravel excepté), mais enfin, français. C'était la *Symphonie* en si bémol de Chausson, les *Djinns* de Franck, *La Chasse du Prince Arthur* de Ropartz, la *Symphonie sur un thème montagnard* de V. d'Indy et une petite fugue dans l'imagerie — non pas d'Epinal, c'était bien trop raffiné et tarabiscoté pour cela — des luministes parisiens, avec *Ma Mère l'Oye* de Ravel. Résultat, une petite demi-salle ! Notre public est aussi capricieux que le vôtre à Paris et, sans doute, aussi un peu surmené, après un hiver extrêmement chargé. Nos voisins de Lyon ne se décourageront pas et l'enthousiasme peu commun des auditeurs, accru par un effort si désintéressé (soulignons, soulignons, le geste devient rare), a dû amplement les dédommager du déficit matériel. Cet élan de générosité artistique est bien un des effets tangibles de l'école franckiste. On rencontre presque trop de noblesse chez ces artisans d'une si noble cause. Aussi, lorsque Mlle Bl. Selva, après avoir divinement joué son rôle au concert Witkowski, offrait le lendemain un récital de piano, " gratuit ", aux auditeurs de la veille, un sentiment de gêne vous gagnait, à l'aspect d'un public aussi clairsemé ! Programme français admirable, gratifié d'une exécution non moins merveilleuse. Citons en regard de ces programmes d'une si belle tenue, ceux de nos derniers " Concerts d'Abonnement ", véritables macédoines, italico-autrichienne-belgo-suisse-anglaise-française et espagnole. Un même concert d'orchestre réunissait les noms de Vivaldi, Gluck, Grétry, E. Blockx, Délius, d'Indy, Duparc, Albeniz. Cet éclectisme exagéré, fut racheté à la fin de la saison, par une excellente exécution du *Zarathustra* de R. Strauss, où le chef d'orchestre, M. B. Stavenhagen, se retrouva tout à fait dans son élément. La partie d'orgue avait été confiée à M. W. Montillet, le jeune organiste de l'église St Joseph, auquel nous devons d'intéressantes reconstitutions grégoriennes. Dernièrement, une de nos sympathiques chanteuses genevoises, Mlle M. Cougnard, rompant courageusement avec la tradition locale, donnait un intéressant concert de poèmes français de Chausson, Ropartz, Séverac, Ravel, F. Masson, J. Pillois et huit mélodies de M. Delmas, intitulées *Du Rêve au Souvenir*. Un chanteur également, M. Pierre de Botassi, baryton grec, auquel les deux dernières guerres balkaniques n'ont point fait de tort, débutait avec bonheur devant le public genevois. Entraînée à Milan, la voix est bien timbrée et l'interprétation intelligente. Quant à nous autres, suisses romands, malgré les groupements imaginés par ci, par là, nous tirons chacun de notre côté, acculés à ce dilemme par quelques tyranneaux et autres Beckmesser, qui n'entendent que ce qui leur plait d'entendre.

Frank Choisy.



Revue de la Presse Quotidienne

SCEMO

LE FIGARO

La partition de *Scemo* est l'œuvre d'un musicien sérieusement et solidement instruit et, à coup sûr, très sincère. Que l'art de M. Alfred Bachelet soit plus éloigné de la simplicité que de la complication, cela ne saurait faire doute. Mais, pour ma part, je ne veux voir là que le résultat d'un tempérament et non l'effet d'une inquiète préoccupation. D'ailleurs, la sombre violence du drame, dont la musique de M. Bachelet accentue si fidèlement et si vigoureusement les phases, en légitime le plus souvent la complexité, la rudesse, le tumulte.

Ce qu'il faut, dans tous les cas, remarquer et louer sans réserve, c'est un labeur qui révèle une très sûre technique, une absolue dignité de pensée, un sens très juste de la couleur. Cependant, ce qu'on eût souhaité y trouver encore, c'est une sensibilité plus apparente, plus expansive, une émotion plus directe. Peut-être les trop vastes proportions et la froide atmosphère de l'Opéra ont-elles trahi à cet égard les intentions de l'auteur ; peut-être s'est-il trahi lui-même en écrivant des parties vocales d'une exécution périlleuse, susceptibles par conséquent de préoccuper des interprètes et de gêner parfois la spontanéité de leur expression.

En dépit de ces quelques critiques, *Scemo* reste une œuvre de grande valeur, hautement conçue, brillamment exécutée, et qui mérite, ne serait-ce que pour la belle scène de la Fête pascale, d'être très remarquée et applaudie.

GABRIEL FAURÉ.

Le Matin

Le livret de M. Charles Méré me semble digne de sincères louanges. Les passions, bonnes et mauvaises, s'y heurtent de tragique manière. Il est bien coupé, hardiment conçu. Il offre au compositeur des situations nettes, des épisodes frappants et surtout un poignant débat d'âmes, dont M. Alfred Bachelet a tiré le meilleur avantage. La partition de ce remarquable artiste est écrite avec une extrême audace harmonique et polyphonique, audace naturelle qui s'allie à une grande vigueur expressive. Sa rudesse, son âpreté ne seront probablement pas d'abord du goût de tout le monde. Je souhaite que l'on s'y accoutume peu à peu, que l'on reconnaisse son réel mérite. Elle traduit d'éloquente façon les plus divers sentiments : la haine, la tendresse, la joie, la terreur. A côté de certaines pages sombres et graves, angoissantes et douloureuses, la claire symphonie des cloches de Pâques, symphonie instrumentale et chorale qui se développe longuement et librement, a une allégresse, une ampleur extraordinaires. L'accueil du public fut d'ailleurs infiniment chaleureux.

ALFRED BRUNEAU.

L'ECHO DE PARIS

La partition de M. Alfred Bachelet, abondante, variée, expressive, est d'une très belle tenue. Rien n'y est vulgaire ; rien n'y sent le travail improvisé, hâtif : nulle part le compositeur n'a recours aux effets faciles et superficiels.

Dans son ensemble, et s'il faut la situer parmi les œuvres des divers groupes de musiciens, *Scemo* semble dominée par l'influence wagnérienne. Rien n'est plus naturel pour un auteur qui obtint son Prix de Rome voilà vingt-cinq ans : naguère, durant ses années d'apprentissage, il a respiré, fatalement, dans le rayonnement de Bayreuth. Certes, ce n'est pas là une formation dont on puisse rougir.

Peut-être pensera-t-on que les personnages de *Scemo*, paysans simples, frustes et violents, s'expriment selon une musique bien chromatique. On pourra s'étonner que la Méditerranée lumineuse et qui annonce la Grèce, — que la vigoureuse senteur des pins et le lait de chèvre engendrent un éréthisme aussi tristanesque... Sans doute est-ce là une transposition de maquis : le compositeur a changé le maquis des fougères, des arbousiers et des térébinthes en maquis du contre-point. Bien plus, il a profité de la faveur où sont en ce moment les notes qui grattent, pour accumuler les rythmes et les dessins mélodiques en une floraison touffue, serrée, et parfois épineuse, mais vigoureuse et luxuriante.

Les superpositions de thèmes, leurs transformations, leur allongement ou leur diminution, leur coloration diverse grâce aux timbres de l'orchestre, engendrent une polyphonie riche et pleine, grasse, onctueuse, malgré quelques

rudesses voulues ou quelques entassements trop compacts.

Les voix, dont le dessin émerge avec effort de cette coulée sonore, sont traitées avec le souci d'une déclamation juste. La ligne mélodique, toutefois, semble bien tourmentée, et elle impose aux chanteurs plus d'une intonation périlleuse.

ADOLPHE BOSCHOT.

LA LIBERTÉ

Scemo est une œuvre conçue avec une vigueur et une certitude de pensée, réalisée avec une sûreté de main, qui sont d'un maître. C'est la plus belle preuve qu'il n'est point si nécessaire de précipiter sa production; qu'il vaut mieux écouter et réfléchir, que s'user en vaines œuvres d'essai, de réclame ou de commerce; et qu'ainsi, l'heure propice venue, un artiste se trouve l'esprit mûr et libre en même temps que le cœur jeune et l'imagination fraîche. Et il se trouve aussi en possession d'une technique qui répond à toutes les exigences de sa conception, sans avoir tourné au procédé. La parfaite virtuosité de la technique, ignorante seulement des suspectes petites habiletés, est le moindre des mérites de *Scemo*. Il faut pourtant l'admirer : car il est peu de compositeurs capables d'écrire avec une richesse qui sache rester si fluide et si limpide, toute dictée par l'expression; d'équilibrer si heureusement cette richesse musicale avec l'importance du discours et la vie scénique; d'ordonner et d'animer avec cette souplesse et ce soufle de grands ensembles vocaux et symphoniques, comme ces deux scènes populaires du second et du troisième actes, toutes différentes et cependant parentes par la forme des idées, vastes tableaux tumultueusement tragiques ou joyeux, où mille traits touffus semblent marquer à part chaque individu, et dont la ligne simple et large, au travers de son caprice apparent, va droit à son but.

Une œuvre écrite avec cette sincérité, par un musicien d'un esprit beaucoup trop élevé pour se laisser accaparer par une coterie, beaucoup trop artiste pour s'asservir à un système, et assez ouvert pour les avoir tous pénétrés, rassemble et concilie déjà les courants divers qui divisent si furieusement notre époque. On y reconnaît évidemment ce que sa facture doit, par exemple, à Wagner, à M. Richard Strauss, à M. d'Indy, à M. Strawinsky lui-même, ou — si peu que rien — à M. Debussy. Et l'on reconnaît comme ces procédés, dont on a fait successivement tant de bruit, ne tiennent de valeur que de la pensée qu'ils servent. Vous les retrouvez dans la partition de *Scemo*; et cependant cette partition ne ressemble à aucune de celles qui l'ont précédée. Vous ne remarquez même pas qu'elle emploie des termes que vous connaissez, parce qu'elle n'a pris que les termes, comme on les prend dans un traité ou dans un dictionnaire, et n'emprunte point la pensée; parce que l'originalité du langage n'est point dans les mots, mais dans ce que l'écrivain leur fait dire d'original. C'est le point essentiel, où M. Bachelet ne doit rien qu'à lui-même.

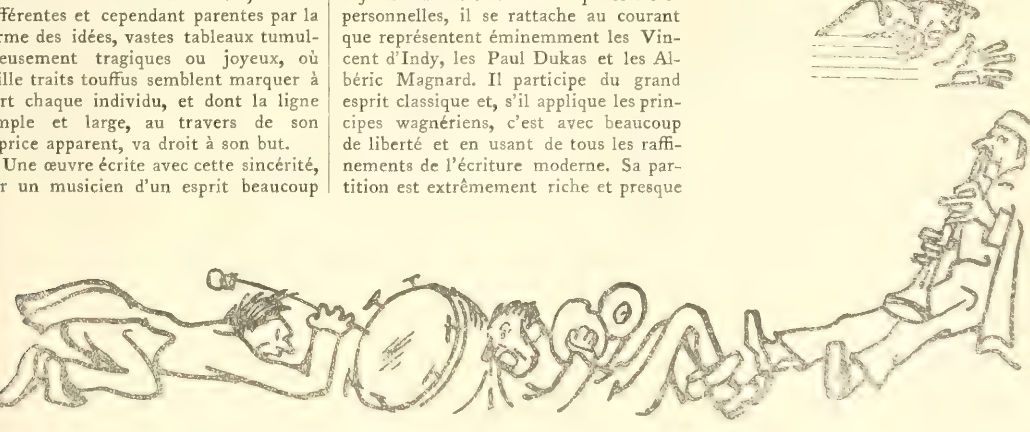
GASTON CARRAUD.

L'Eclair

M. Alfred Bachelet, prix de Rome de 1890, si je ne me trompe, ne s'était fait connaître jusqu'à présent que par quelques essais, distingués sans doute, mais d'importance relative. Notre plaisir en écoutant *Scemo* s'est doublé d'une surprise : c'est une véritable révélation. Son premier grand ouvrage classe du coup M. Alfred Bachelet parmi les maîtres de notre école française contemporaine, déjà si brillante. Avec des qualités très personnelles, il se rattache au courant que représentent éminemment les Vincent d'Indy, les Paul Dukas et les Albéric Magnard. Il participe du grand esprit classique et, s'il applique les principes wagnériens, c'est avec beaucoup de liberté et en usant de tous les raffinements de l'écriture moderne. Sa partition est extrêmement riche et presque débordante de substance musicale : les idées abondent, la polyphonie est d'une trame touffue et pourtant aisée, l'instrumentation est d'un intérêt constant, sans nul fracas, sans recherche d'amusettes pittoresques, mais avec de fréquentes trouvailles : souvent la voix d'un instrument solo s'élève au-dessus de l'océan sonore.

M. Bachelet a tiré le plus heureux parti du drame que lui fournissait M. Charles Méré : il en a rendu la signification tragique avec une magistrale vérité d'accent et une étonnante profondeur d'émotion, qui sont après tout l'essentiel et qu'il serait injustement paradoxal d'oublier pour ne louer que sa prestigieuse et savante technique. Dans la scène du bûcher, notamment, les fureurs de cette foule qui hurle à la mort déferlent dans les chœurs et dans l'orchestre comme les lames de fond d'une mer déchaînée : c'est superbe, presque effrayant. Le tableau suivant fait le plus merveilleux contraste avec celui-là : c'est toute l'allégresse, l'exaltation, le plein air et le grand soleil de la solennité pascale, et M. Alfred Bachelet, dans cette note si différente, n'a pas été moins heureusement inspiré : sans aucune ressemblance précise, la magnificence et la joie de ce tableau m'ont fait songer aux *Maîtres Chanteurs*. Et le musicien a trouvé encore des accents poignants pour le tableau final, d'une mélancolie si intense et si pure. M. Bachelet peut être fier de son œuvre : elle est toute musique et toute poésie.

PAUL SOUDAY.





ÇA ET LA

Echos

Obstétrique.

Les artistes ne lisent pas sans impatience les descriptions littéraires où des psychologues de bonne volonté détaillent les affres de l'enfantement intellectuel. Une tradition romantique — à laquelle les fantaisistes confidences d'un Berlioz ont donné une autorité particulière — veut que le compositeur reçoive l'inspiration dans une pathétique attitude. Le moins qu'il puisse faire pour honorer la surnaturelle visiteuse est d'avoir les cheveux hérissés, les yeux hagards, le cœur agité de spasmes et les mains tremblantes ; la fièvre et le délire sont très recommandés mais les sueurs froides, le vertige et — si l'on peut atteindre à ce luxe — l'évanouissement prolongé, sont, en pareille matière, le dernier mot du bon ton.

Avec une brutalité qui n'est pas sans mérite, Richard Strauss vient de s'attaquer à cette poétique légende. Voici ce qu'il a déclaré à l'un de nos confrères à propos de sa *Légende de Joseph* : " Je travaille très froidement, sans agitation, sans émotion même. Il faut être très maître de soi pour ordonner cet échiquier changeant, mouvant, fluvial : l'orchestration. La tête qui a composé *Tristan* devait être froide comme marbre..." Voilà des paroles de bon sens mais que de protestations elles vont soulever... chez les romanciers ! Mme Lucie Delarue-Mardrus en fera une maladie !

ø ø ø

Orthodoxie.

On discute avec intérêt les curiosités orchestrales que l'auteur de *Scemo* a introduites dans sa partition. La flûte à treize trilles et à treize trous est l'objet de vives controverses ainsi que le violon sans caisse de résonnance, emprunté aux clowns musicaux, le bambou monocorde dont l'archet tire un son si fin et si pur. Et voici qu'un de nos lecteurs nous écrit pour soulever un troisième débat.

On sait que toute la dernière scène, qui se passe le jour de Pâques, est traversée par un beau thème grégorien emprunté, dit la partition, à l'office de la semaine pascale. Or ce thème serait celui de l'Introït de la messe de Noël et ne figurerait pas dans l'office indiqué. Cette erreur liturgique peut avoir de graves conséquences : non seulement elle modifie l'atmosphère poétique de ce beau tableau pour les auditeurs incapables de confondre la Nativité et la Résurrection, mais encore, par la confidence de cet Introït révélateur ("*puer natus est nobis*") l'orchestre nous apprendrait que l'amour de Francesca et de Scemo ne fut pas absolument platonique ! Musiciens, ouvrez le Graduel et consultez l'Antiphonaire !...

ø ø ø

Le Précurseur.

Igor Strawinsky travaille actuellement à un nouvel ouvrage chorégraphique intitulé *David*. Ce titre a mis en ébullition le cerveau inventif de M. Gustave Lyon qui,

à l'instar de Tristan, s'est donné pour mission de " harper, pour apaiser notre déconfort ". David, on le sait, remplissait le même rôle en lisant à Saül, pour le calmer, les meilleurs pages de La Harpe.

Mais, quelle harpe ? Voilà ce qu'il s'agit de découvrir. Ce ne sera évidemment qu'un jeu pour l'infatigable ingénieur qui, récemment, trouva le moyen de satisfaire à la même heure, dans trois de nos grands concerts dominicaux, aux exigences contradictoires de Casadesus, de Kœchlin et de Ravel en munissant Chevillard d'une harpe chromatique, Pierné d'une harpe-luth et Monteux d'une harpe intégrale toute ruisselante de glissandos éblouissants ! Les études entreprises pour reconstituer l'instrument du roi-pasteur sont déjà fort avancées. Et c'est avec une bien douce satisfaction que M. Gustave Lyon a constaté que David avait l'habitude de danser devant l'arche en s'accompagnant et que, de toute évidence, pour ne pas gêner ses entrechats, la harpe qu'il pinçait à ces moments-là devait être sans pédales !

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

Rappelons à nos lecteurs que le Congrès de la Société Internationale de Musique s'ouvrira à Paris le 1er Juin. A son programme que nous avons publié s'ajouteront plusieurs festivités, parmi lesquelles figurera une très intéressante réception organisée en l'honneur des congressistes, le Samedi 6 Juin, par le Figaro que nous tenons à remercier de ce témoignage de sympathique confraternité.

***

Les Chanteurs de St. Gervais, sous la direction de M. L. Saint-Requier, se feront entendre, au profit des œuvres paroissiales, le Dimanche 17 Mai à 9 h. 3/4 du matin. Ils interprèteront la célèbre " *Messe du Pape Marcel* " de Palestrina.

***

La prochaine réunion des *Amis des Cathédrales* aura lieu à Senlis le 26 Mai prochain. Elle comprendra non seulement la visite de la cathédrale mais encore celle des principales curiosités archéologiques de la ville, sous la direction de M. Marcel Aubert, bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

Les personnes qui désireraient prendre part à la réunion peuvent se procurer des cartes donnant droit : au voyage aller et retour par train spécial, au déjeuner, à la visite archéologique et à la cérémonie de l'après-midi à la cathédrale, en écrivant avant le Vendredi 22 Mai *dernier* délai, à M. Jean Chantagut, Secrétaire-Général, 57, rue de Châteaudun, à Paris.

***

Les musicologues apprendront avec plaisir que la nouvelle salle de travail dont une libéralité de Mme Pierre Aubry a enrichi la Sorbonne, est aujourd'hui entièrement installée et ouverte au public. Fondée en mémoire des travaux de notre regretté confrère Pierre Aubry — dont elle portera le nom — cette salle offre aux historiens de notre art les ressources d'une bibliothèque musicale particulièrement riche en documents précieux concernant la musicologie médiévale.

***

Mme Wurmser-Delcourt a donné salle Pleyel un très brillant récital. Nous rendrons compte dans notre prochain numéro de cette soirée consacrée à la musique moderne, où l'excellente harpiste obtint un succès triomphal.

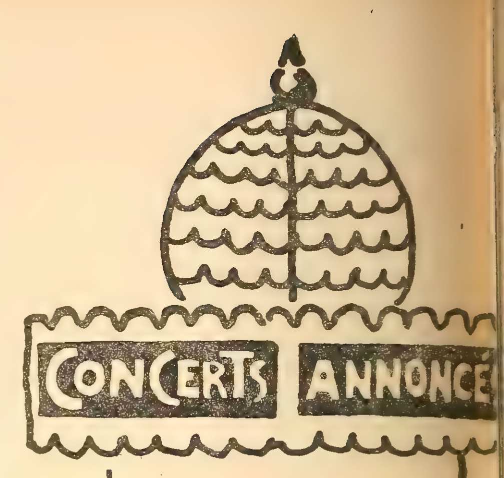
***

Le 49me festival de l'union générale allemande de musique aura lieu cette année du 23 au 27 mai à Essen (Ruhr). Sur le programme nous trouvons des compositions nouvelles à grand orchestre de Richard Strauss, Théodor Huber, Hermann Unger, Heinz Fiessen, S. de Haussegger, Jules Kopsch, Franz Schmidt, Othmar Schock, Emil Blanchet, Walter Braunfels.

Les programmes de musique de chambre réuniront les noms de Walter Schulthess, Ludwig Rottenberg, Alexandre Jemnitz, Erwin Lendvai, Gottfried Ruedinger, Emil Mattiesen.

Au théâtre de la ville d'Essen on montera : " Monsieur Dandolo, " opéra-comique en 3 actes de Rudolf Siegel et au théâtre de la ville de Duisburg " Ratcliff " de Volkmar Andreac avec la troupe du théâtre de Dusseldorf.

M. R.



Salle ERARD

(du 15 au 30 Mai)

15	Mlle Remusat	9 h.
16	M. Paul Braud (élèves)	1 h.
17	Mme Long (élèves)	1 h.
18	M. Santiago Riera	9 h.
19	M. Gares	9 h.
20	M. Weingarten	9 h.
23	M. Godenne	9 h.
24	Mme Long (élèves)	1 h.
25	M. de Stoecklin	9 h.
26	M. Diot	9 h.
27	M. Berny	9 h.
28	M. Gellibert Lambert	9 h.
29	M. de Radwan	9 h.
30	M. Rivas	9 h.

Salle Malakoff

17	M. P. S. Hérard	9 h.
18	Mme de Lande	9 h.
20	Mme Brunot	9 h.
22	Mme Maurat-Sainselve	9 h.
24	Mme Bex	9 h.
26	M. Naudin	9 h.
27	M. Chevalier	9 h.
28	M. Silliol	3 h.
	Mme Marie Roze	9 h.
29	M. Feuillard	9 h.

Salle Villiers

24	Mmes Chaumont et Cahn (élèves)	1 h.
26	M. Gautier	9 h.
28	M. Chambon	9 h.
29	M. de Froberville	9 h.

Salle GAVEAU

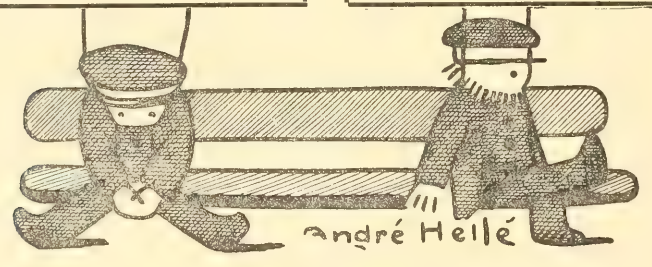
(du 15 au 30 Mai)

15	Mlle Alice Verlet	9 h.
16	1er récital W. Backhaus	9 h.
17	Société Nationale	3 h.
18	Société Philharmonique	9 h.
19	Mlle Minnie Tracey	9 h.
20	Soirée Yvette Guilbert	9 h.
21	Harmonie Express de l'Est	2 h.
22	2me récital Backhaus	9 h.
25	M. V. Staub (élèves)	9 h.
26	Concerts R. Schmitz	9 h.
27	Société Guillot de Sainbris	3 ½
27	Soirée Yvette Guilbert	9 h.
28	Concert Debruille	9 h.
29	Mlle Aussenac	9 h.
30	Concert Visconti	9 h.

Salle PLEYEL

(du 15 au 30 Mai)

16	Mme Chailley-Richez	9 h.
17	Mme Fabre (élèves)	1 h.
19	Sté des Instruments anciens	9 h.
20	Mme Roger-Miclos	9 h.
21	Mme Lyon (élèves)	1 h.
22	Mme Garaudet	9 h.
23	Sté Nationale de Musique	9 h.
24	Mlle Montel (élèves)	1 h.
25	Mlle Nehr	9 h.
26	Mme Riss-Arbeau	9 h.
27	Mme Cohen-Jacquard	9 h.
28	Sté des Compositeurs de Musique	9 h.
29	Mlle Decize	9 h.
30	M. Youro Tkaltchich	9 h.





Le Gerant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

LA BÉNÉDICTINE ET LA MUSIQUE



Le véritable philtre de TRISTAN ET YSEULT

...nnée. 1 Juin 1914



Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

...RRESPONDANCE INÉDITE DE GLUCK. A TRAVERS LA VIE DE GLUCK, par ...mille Mauclair. L'ÉCRITURE DE GLUCK, par A. Vauzange. L'ICONOGRAPHIE DE GLUCK, par Jean Leroux. LES LIVRES.

L'ACTUALITÉ par

EMILE VUILLERMOZ. LOUIS LALOY. PAUL LOCARD. V. DEBAY. G. BRET. ED. SCHNEIDER. MAURICE BEX. RENÉ LYR. SWIFT.

...bonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

PARIS, 29, rue La Boëtie Tél. Wagram : 98-12

Voir page 52 le Bulletin mensuel de la Société Française des Amis de la Musiqu

Théâtre des Champs-Élysées
Le Dimanche 14 Juin 1914 à 9 h. du soir

Palais du Trocadero
Le Mardi 16 Juin 1914 à 9 h. du soir

Deux Concerts

donnés par la célèbre Société chorale l'

ORFÉO CATALA

de Barcelone=Chœur mixte de 300 exécutants

DIRECTEUR-FONDATEUR : M. LOUIS MILLET

Sous le haut patronage de S. M. LE ROI D'ESPAGNE

De S.E.M. Le Marquis de VILLA-URRUTIA, Ambassadeur d'Espagne à Paris

DU CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE, Président : M. LOUIS BARTHOU, Ancien Président du Conseil

DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE
Président : M. GUSTAVE BERLY

et de la SOCIÉTÉ J.S. BACH DE PARIS, Directeur-Fondateur : M. GUSTAVE BRET

avec le concours de Mme

Maria BARRIENTOS

de

Georg A. WALTER

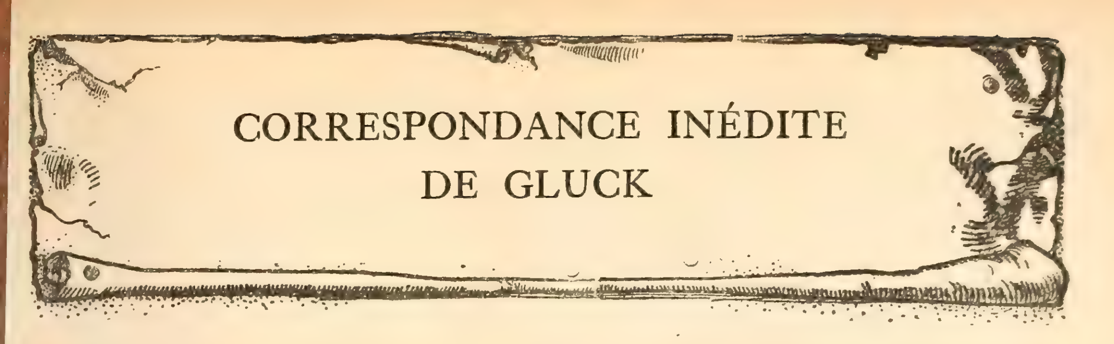
et de l'

ORCHESTRE DE LA SOCIÉTÉ J.S. BACH DE PARIS

Chœurs de l'Orféo-Catala et orchestre de la Société J.S. BACH (300 exécutants)

sous la direction de M. LOUIS MILLET

POUR LA LOCATION : S'adresser au Bureau de location du Théâtre des Champs-Elysées, au bureau de location du Trocadéro et chez MM. Durand & Co, Editeurs, 4, place de la Madeleine (de 9 h. à 11 h. et de 2 h. à 6 h.)



CORRESPONDANCE INÉDITE DE GLUCK

Les lettres qu'on va lire sont presque toutes inédites. Elles proviennent de la *Collection Malherbe*, léguée à la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris.

Les lettres en allemand se trouvent à l'état d'autographes dans cette collection. Elles avaient été acquises par Malherbe de la même personne qui mit en vente toute une correspondance de Gluck, il y a quelques années, à Vienne, correspondance aujourd'hui conservée au Musée Heyer, de Cologne.

Les lettres en français proviennent en grande partie (sous forme photographique) des archives du royaume de Belgique, où elles avaient été découvertes par M. Wotquenne, qui se proposait de les publier avec M. Malherbe.

Lorsque leur destinataire n'est pas mentionné, ces lettres sont adressées soit au Comte de Mercy Argenteau, ambassadeur d'Autriche à Paris, soit au sieur Krutthoffer son secrétaire, soit au bailly du Roullet, le librettiste de Gluck. L'ortographe souvent singulière, en a été scrupuleusement respectée.

L. R.

Paris, 16 août 1774

Votre Excellence !

Je ne sais comment mi prendre, pour expliquer les termes de reconnoissance que je vous dois. Votre Excellence a tout admirablement arrangé : les sujets se formeront à mesure que je donnerais des Opéra, car pour faire une école de chant, il faut prendre d'autres arrangemens, je vais pourtant comencer à donner tous mes soins à Mlle Rosalie, et, j'espère quelle deviendra admirable.

Si la Cour ne revient qu'au comencement du mois prochain, j'aimerois mieux de venir à Compiègne, car j'aurai plus de tems d'arranger mes affaires à Vienne, mais si Votre Excellence trouve plus à propos que j'attend le retour de la Cour, je resterai avec plaisir jusque-là, sur cela j'attends vos Ordres ; j'oserai demander ancore à Votre Excellence si je peu dire à mes amis la grâce que je viens d'obtenir, ou si je dois attendre jusque la chose soit faite avec toutes les formalités requises, j'ai de la peine de tenir le silence car ces arrangement me fait autant plus de plaisir,

parseque j'aurai l'espérance dêtre toujours à portée de faire ma cour à Votre Excellence à Paris, et de faire quelquefois de la bonne musique ensemble. Je l'honneur d'etre avec le plus profond respect

de Votre Excellence — le très humble et très obéissant serviteur
Chevalier GLUCK.

Paris le 11 août 1774

Excellence !

Je ne trouve pas des termes pour marquer à Votre Excellence la reconoissance que je lui dois pour le zèle qu'il a la bonté de prendre pour mes intérêts. Mais je crois pas, que, à moins de dix à 12 mille livres des revenus, je pourrait subsister à Paris, car il faut un carosse pour ma femme, et une maison honnete, or en me fixant à Paris, et en renoncent à mon établissement à Vienne il faudroit m'accorder cette somme d'une manière fixe, sure et independente de tout evenement meme en cas que Administration du Spectacle se pourroit changer. Je donnerois dons tous les Ans un Opera gratis, hormis si je tomberais malade, je me chargerois encore de donner des conseils, et de conduir les traveaux des jeunes compositeurs qui me voudront consulter sur leurs ouvrages, pour que le bon gout se puisse établir sans être plus jamais altéré. Je tacherais de rendre l'Orchestre plus parfait qu'il serà possible, ainsi je donnerois des conseils aux Chanteurs, et j'aurois tout le soin dont je suis capable, pour que nous puissions avoir le meillieur Spectacle d'Europe. Quant aux titres jambitione aucun, s'il nest pas auprès du Roy, ou de la Reine, il me faut seulement l'autorité nécéssaire pour le bien de la chose que je pourroit changer certains abus, qui empêchent la perfection de notre Spectacle. Au reste, j'abbandonne tout a la clair voyance de Votre Excellence, et je suis sure, qu'Elle prend mes intérêts autant à cœur que moi-meme, je l'honneur dètre avec le profond respect

de Votre Excellence — le très humble et très obéissant serviteur
Chevalier GLUCK.

de Vienne 12 Maÿ 1775

Monsieur et très cher Ami !

Nous sommes tous étonnez, que vous n'avez pas donnez une réponse à la lettre de la fille, est-ce que Gretri auroit-il pris ma place dans votre cœur ? faut-il donc oublier un, en aimant un autre ? vous partagez tant votre personne en vos connoissances, et amis, que tous vous désirent, faites la même chose avec vos affectiones, ainsi je conserverai toujours une petite partie dans votre cœur, et j'attendrai quelque fois un bon mot de vous, qui vous sont si familiers, et qui me font tant de plaisir. Si vous ne m'écrivez pas bientôt, je vous promet de me venger de vous à mon arrivée à Paris, car je vous faisoit pas attendre une seule misure de ma Alceste, à la quelle je travaille actuellement. A propos de cela, je vous prie, de presser ce M. Comte, ou Marquis qui vouloit faire L'Olimpiade, de m'envoyer le Poëme au plutôt, car s'il serà bien fait, je comencerait d'abord à le mettre en Musique, et dites-moi, je vous prie, si je peu comter sur lui, ou non. Ma femme



Maison natale de Gluck a Weidenwang près Neumarkt (Palatinat)

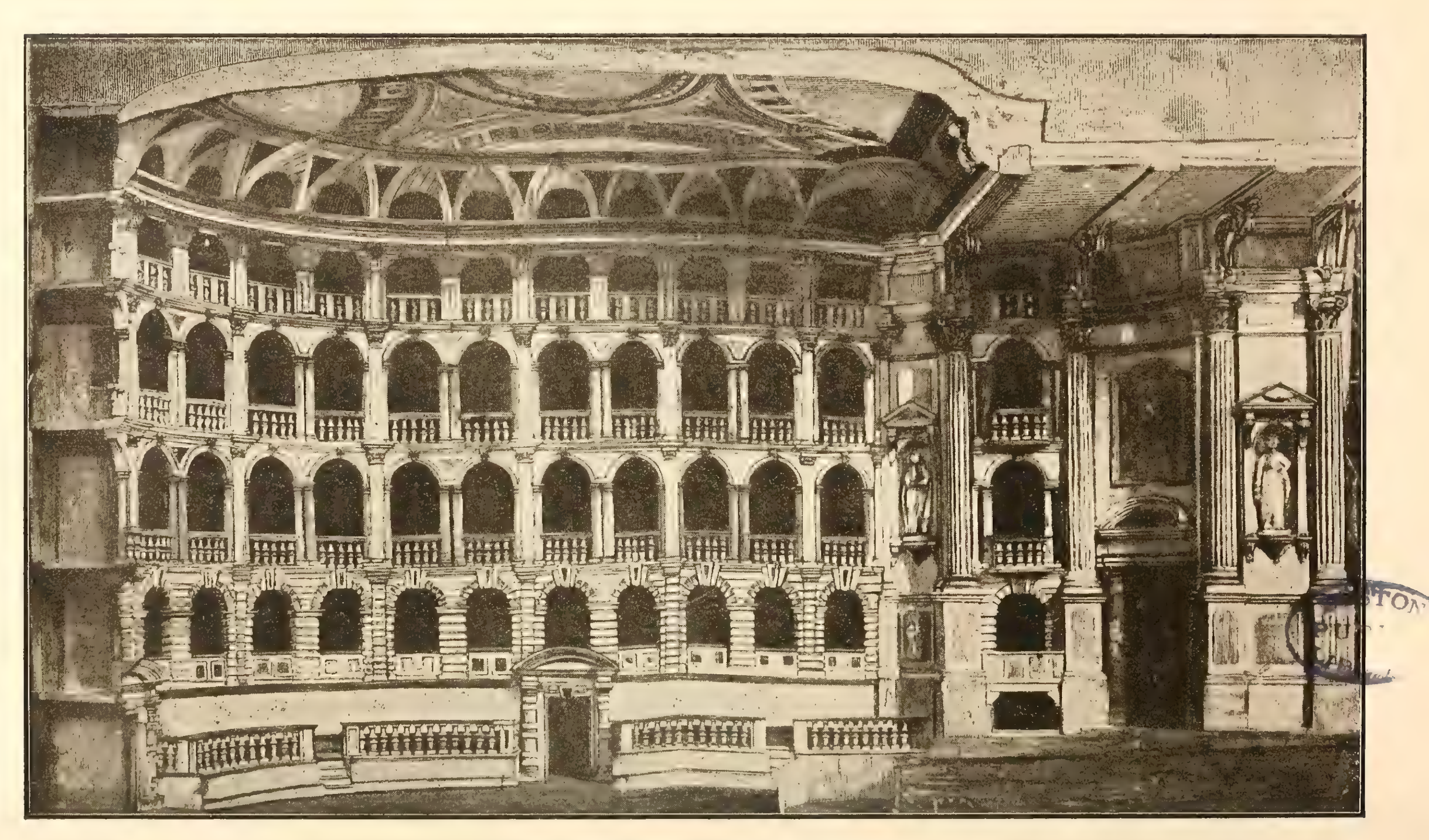
	Baptizati	Parentes	Levantes
[illegible]	Margretha	Jo: [illegible] ux: Agnes col:	Margretha ux: georg Kopfman
15 [illegible]	Joannes Wolfgang	Mathias [illegible] ux: Magdalena	Wolfgang [illegible] Burgers
16 [illegible]	Joannes Wilibaldus	[illegible] ux: Margreth	Wilibald [illegible] fab: fer: Waid
19 [illegible]	Thomas	Martin [illegible] ux: Elisabeth	Bartholomeus Ledermiler [illegible]
		1714	
Idem 24 febr:	Jo: Mathiam	Jo: [illegible] ux: Elisabetha	Jo: [illegible] in [illegible]
5to Maj	Jo: Georgius	Jo: Michl [illegible] ux: Elisabetha	Leonhard [illegible] in Bergshausen
4to July	Christophorus Wilibaldus	Alexander glück ux: Walburga [illegible]	Christoph: Kopfman hoffer in Waidenwang:
27 July	Joannes	georg [illegible] Barbara [illegible]	Jo: Lehner [illegible] in Waidenw:
24 august	Bartholomeus	Jo: Albert [illegible] ux: Elisabetha	Jo: georg [illegible] ex Donshausen
20 august	Maria Walburga	Benedict Straub maier ux: Margaretha	Walburga ux: Jo: [illegible]
[illegible]	Maria	[illegible] Denglen ux: Barbara	Elisabetha ux: Jo: [illegible] in [illegible]

Acte de Naissance de Gluck

(Registres de la paroisse de Weidenwang)



La grande place de Komotau avec le chateau des princes Lobkovicz



Théatre Municipal de Bologne

(*Où fut représenté le* Trionfo di Clelia *en* 1763)

et ma fille vous font mille tendres compliments, et moi, je suis pour toujours

Votre très humble et très obéissant ami et serviteur

Chevalier Gluck.

P. S. Je vous prie de me faire savoir, si Mr du Plessi finirà mon Portrait pour le Salon, ou non.

beant : Paris am 23 Junius 1775

Wien den 30 May 1775

Wertester freyndt !

Ich habe Keine antworth Von H. Marchand auf meinen brieff Erhalten, solte ich Eine Empfangen, so werde ich ihren rath völlig Erfüllen, wann sie Es vor gutt befinden, so sprechen sie Einmahl mit dem H. Bailly du Roullet von der sache, vielleicht Kan Er den H. Marchand zur raison bringen, Ich will ihm diessfalls prevenieren, den ich möchte doch gerne, das die Sache Einmahl zu Ende Käme. Wenn sie, oder Mr. Peters welchem ich mich Empfehle ; dann undt wann Ein Billet wollen haben, so belieben sie sich nur auch an H. Bailly du Roullet zu addressieren, ich werde ihme auch diesfalls schreiben. Ich habe Mr. Berton geschrieben, das derselbe das Changement von der ouverture dem Mr. Peters comuniciren solle, insoferne Es solte produciert werden, was das letzte divertissement anbelangt, so habe ich expresse keines machen wollen, weilen Es Ein hors d'œuvre ist, und meine piece mit dem letzten Chorus aufhört, solte aber den Mr. Peters Etwas daran gelegen seyn solches stechen zu lassen, so offeriere mich bey Mr. Berton solches suchen ausszuwürken, alleine ich glaube, die piece wird ohnedem stark und lang genug seyn, umb sich noch mehrere Unkosten darbey machen zu wollen. Meine Empfehlung an H. v. Blumendorff, und Mr. Kohaut, ich lasse ihme sagen, das ich ihme Ehestens schreiben werde, wenn sie den Mr. La Motte zu gesichte bekommen, so sagen sie ihme, Er soll doch seyner Mutter schreiben, wenn Er nicht will das sie stirbt.

Ich verharre Wertester Freyndt, dero gehorsamster Diener

Chevalier Gluck.

Vienne 1 juillet 1775.

Voicy une lettre en trois actes, vous la trouverez un peu grossiére mais je laisse l'home de qualité, et je parle seulement à l'ami, à qui je suis au moins autant attaché qu'à ma femme.

ACT I[mer] SIEGE DE CYTHERE

D'abord je crois Mr Berton un peu faquin parce que sur deux lettres que je lui ai écrites, il m'a pas fait aucune réponse ; et puisque il a u l'imprudence de remettre l'Orfée sur le téatre, je crois qu'il se soussis tres peu si mes ouvrages sont bien ou mal executé, j'ai mème très peu d'espérance que le siege de Cythere fera plaisir, surtout, si la fin du 2dieme Acte n'est pas executé avec beaucoup de précision, et les Acteurs avec les chœurs misent en mouvement avec chaleur. Si vous voyez que l'ouvrage est gâté, je vous prie de l'intéresser M. L'Ambassadeur pour se joindre à vous pour qu'il soit oté du Téatre, et allors je le mettrai sur la

Scene moi-mème à mon arrivée à Paris, et allors on verra comment il doit être executé.

ACTE 2[de] L'OPERA BUFFON OU LA FIDELITÉ RECOMPENSÉE

Vous me dites que l'auteur est un pauvre diable qu'on doit paÿer, soit, mais il faudrait faire le prix avec lui, parceque on me donne selon mon contract 6000 livres pour l'opera, attendu que la poesie appartiene à moi, vous vous pouvez éclaircir sur cet article avec Mr Berton ; d'allieurs, celle ci est un opera que doit etre seulement executé par les Doubles, et qu'on donnera seulement tous le jeudi, ainsi ancor que l'ouvrage sera plus faible que les autres operas, il aura son merite pour le jour qu'il sera donné et par les acteurs qu'ils le doivent exécuter, dites seulement à l'auteur qu'il n'oublie pas de mettre des chœurs ou la situation le permette de les y mettre.

ACTE 3[me] ALCESTE

J'avais Scene 5te acte 1[er] enlevé le second vers du monologue d'Alceste : *voilà donc le secours que j'attendois de vous*, lequel il faut remettre selon l'original. le divertissement du 2de, je crois qu'il ne doit pas ètre trop long, autrement la proportion avec le reste de l'Opéra ne seroit pas conservé, et je crois qu'il doit ètre toujours une dance générale tres gaÿe pendant qu'on chante les chœurs, et point des pas de deux ou Solo, parceque je crois que l'allegresse doit seulement y dominer, et toute autre danse que ne sera pas générale gateroit la situation. *je demande votre opinion sur cet article.* Je suis enchanté, que vous trouver mon arrangement à votre gout, mais je ne trouve pas votre dénouement à la fin du troisième acte bien heureux. Cela seroit bon pour un opera de Chabanon, de Marmontel, ou du Chevalier Sain Mar, mais pour un chef d'œuvre comme Alceste il vaut rien. Que diable voulez-vous qu'Apollon vient faire icÿ avec les arts, ils sont bons seulement en sa compagnie au Mont Parnasse, icy cela tranche trop l'interet de la catastrofe. Il m'est venu comme un coup de foudre dans la tète un dénuement, que je trouve infinement mieux, et que mettrà le comble à la beauté de votre ouvrage. Le voicy : *Apollon :* vos malheurs ont touchez les Dieux, et le destin à leur prière consent de revoguer ses ordres rigoureux. Allez consoler vos sujets que la perte d'Alceste a mis dans une situation deplorable etc : etc : et vivez ormai heureux. *Apollon s'en va et Admette et Alceste font un couple de vers ensemble en remerciant Apollon pendant que la machine s'elve et ils partent en même temps que la machine est monté.* Scene derniere un grand Salon, ou une place illuminée, les Cheurs gruppè, et la dance aussi dans des actitudes d'une grande tristesse, *le peuple croit toujours qu'Alceste est morte et ne sait rien que passe dans le Bois.* Les enfants entourés de la dance, et les regardant d'une maniére de compassion. *Evandre dit avec un Corifé en dialogue :* qu'est-ce que deviendrons-nous ! Alceste n'existe plus, le sort d'Admette est affreux, je tremble, l'*autre :* je suis de glace, la terreur, l'épouvante me saisis : *ensemble :* o nous misérables ! Qui nous donnera du secours ! qui nous donnera de la consolation ! *le Chœur dans un vers longue :* pleure oh Patrie, oh Tessalie Alceste è mort. *Quelques strofe d'exclamation entre le Corifé et Evandre, et puis le chœur de rechef ;* pleure oh patrie, etc etc : *selon l'original Italien, après tout cette scene entre Admete et Alceste.*

Tout cela doit etre dit avec surprise et precipitation

ADMETE. — O mes Amis

ALCESTE *à ses enfants.* — O mes enfants (qui courrent d'abord au devant.)

CHŒUR. — Ciel !

ALCESTE. — Enfin je vous revoi. (Aux enfants).

CHŒUR. — Oh bonheur inattendu ! ô puissance éternelle !

ADMETE. — Dissipez les nuages de la tristesse, livrez vous à l'allégresse benissons les dieux de leur bonté suprème : *Alceste et Admette quelques vers ensemble en chantant, puis le grand chœur en vers comme je vous l'ai deja marqué.* Apres, rien d'autre qu'une chaconne pour la dance, et voilà la fin, car il est impossible que le public puisse gouter quelque chose apres avoir attendu l'opera, on voulait plus rien attendre ou voir apres Iphigenie, icÿ c'est bien un autre chose, moi mème je deviens presque fou, quand je la parcourre. Les nerfs restent trop longtems tendu, et l'attention est depuis la première parole, jusques à la dernière sans relache affectè. Cet opéra est un tonneau de vin gelé, dont l'esprit c'est retiré au centre, qu'il vraiment est exquis, mais trop substantieux pour pouvoir boire beaucoup. Malheur au Poete, et au Musicien qui voudrà entreprendre de faire une seconde dans le même genre. Le premier Acte dure seulement 40 minutes, le 3me jusqu'à l'arrivée d'Apollon 20 minutes, ainsi Alceste pourra jamais être un Opera d'yver, et je suis bien aise de cela, nous la donnerons d'abord que j'arriverois, autrement si je devais attendre plus longtemps, je deviendrai fou, il y a un mois, quelle me laisse plus dormir, ma femme est au désespoir ; il me semble que j'ai un cruche d'abeilles dans la tête qui bordonnent continuellement. Croyez-moi ces sortes des Operas sont tres vitieux ; à présent je commence à comprendre la finesse de quinault et de Calzabigi, qui remplissent leur ouvrages des personnes subalternes, pour donner relache au Spectateur pour pouvoir se mettre dans une situation tranquille, un opera semblable n'est pas un divertissement, mais une occupation tres serieuse . quiconque l'attend, vous me direz vous mème les nouvelles quand vous l'attendroit. Ainsi en faisant Iphigénie en Tauride, reglez vous selon mes reflexiones. Ne pressez personne plus pour me faire des Operas, car j'ai déjà fixé mon troisième, que je porterois avec moi quand je viendrois à Paris, je ne vous dis pas encor le sujet, parceque vous pourriez me detourner, je sens que vous avez trop de pouvoir sur mon esprit, et je ne vous le dirois, que quand je serois autant avancé, qu'il ne serà plus tems de reculer. je crois.

Vienne, 14 octobre 1775

A Monsieur

Monsieur L'Abbé Arnaud de l'Académie Française

Paris

Je bien des remerciments à faire à Madame de la Ménardière et à vous de la part que l'une et l'autre a pris pour ma maladie, et pour ma guerison ; je n'oublieray de ma vie les obligations que je vous dois pour l'amitiè qui vous me témoignez, et pour l'intérêt que vous prenez pour tout cela que me regarde. Ma femme fait aussi à l'une et à l'autre ses remerciements et ses compliments, elle se

porte passablement bien quoiqu'elle n'eut un moment de relache pendant ma maladie, et qu'elle eut ressenti ma maladie presque autant que soi-même, elle avoit retenu tous vos lettres que vous m'avez écrit, et me les a donnez tous à la fois à ma guerison, j'auroit donc beaucoup des choses à vous repondre, mais je ne sauroit vous satisfaire, car je suis encore tres foible. je repondrai donc seulement aux articles les plus essentielles. je ne pourrai partir d'ici que sur la fin de Mars, ou au commencement d'Avril, car si je partiroit pendant l'hiver, je gagnerai infalliblement un autre fois mon Rhume qui m'a quitté, cela empecherà pas que nous ne puissons donner Alceste après Pâques, car à misure que je finirai l'ouvrage j'enverrai pour le faire copier, et distribuer les rôles ainsi à mon arrivé je pourrai d'abord faire les répétitiones, et dans 15 jours, je pourrai apprendre à tous leur rôle. le Siege de Cythere on pourrai donner pendant l'été ! l'opera Buffon est selon moi trop mediocre, et je croi qu'on ne le pourroit donner que les jeudi d'hyver, j'en convien que la poesie est tres foible, mais la musique est drole et d'un genre original, que devroit faire plus d'effet que ces maudits fragmants qu'on est accoutumé de donner toujours. l'acte de M[r] Ghibert que vous me conseillez à composer, et bon pour lire, mais pour le mettre en Musique, je le trouve la chose la plus Maussade du Monde, d'abord les Chœurs consistent avec la dance dans des jeunes élèves, que nous n'avons pas, et les grands personnages ne font pas le mème effet, Alexandre est toujours sur la Scene, qui fait les plus sot personnage du monde, dans le ballet de Noverre, il étoit absent, et il ne vienoit fort à propos pour surprendre les deux amoureses cela faisoit son effet, ici Alexandre avec ses officiers ne font que des figurants, Campaspe n'a qu'une romance sur la fin à chanter, ainsi vous voyez la pauverté de l'ensemble, que pourra jamais faire un grand effet. Pour Armide je immaginè une nouvelle methode, car je ne vais pas oter un vers de l'opera de Quinault, mais il faut dans beaucoup de Scenes savoir bien trotter, ou pour mieux dire galopper avec la Musique pour ne pas faire apercevoir le froid et l'annayant qui se trouve dans la piéce qui enlevent l'àme, et quand je étudie le 5me acte, il faut que je pleure malgré moi, tant la situation est vraisemblante et tendre, si cela reussit comme je calculè, votre ancienne Musique est pour toujours anéanti ; mais en mème temps je suis bien determiné de ne faire plus rien, car ou je craveroit ou je deviendroit fou, mes nerves sont trop sensibles pour ne pas soccomber à la fin. Après ceci, je vous repond à la proposition que vous et notre cher Ami Mr l'Abbé Arnaud me faites pour m'établir en France. Premiérement, je ne pourrait quitter icy le service, quoique je rien à faire, sans que la Reine m'obtiens le consentement, autrement, je passeroit par tout pour un extravagant. 2do je ne voudroit pas me trouver en France quand le changement de l'Administration se ferà, parce que je ne voudroit pas etre subçonné davoir cabalé pour avoir un emploi et pour ètre la cause, que ces qui sont actuellement emplojè, perdent leur emplojois, pour me les procurer. 3me comme je sens que mes forces ne me permettent plus de faire des operas, je ne pourroit contribuer à la perfection de la Musique en France, et à l'avantage de l'administration nouvelle, qu'en travaillant avec Gosset ou tous ces, qui ont du talent de concert, comme font à present Mr la borde, et Mr Berton, cela ouvriroit la tète,

et les talents à beaucoup de Musiciens, et on aurà plus rapidement de bonnes compositeurs d'Opera, que si je composoit tout seul mes operas. Je vous prie de communiquer mes reflexions à Mr l'Abbé Arnaud, car il est tant de mes amis et prend toujours mes intérèts avec une chaleur si grand que j'aurois tort de lui cacher mes idées, outre qu'il ne me donnera que de bonnes conseilles, dites lui que son amitié me toujours très précieux, que ma femme et ma fille lui font mille complimens, et que je le prie de faire en sort que Mr du Plaissi m'envoi mon portrait qu'on est curieux icy de voir. je rien à répondre à sa lettre, si non, que je le remercie de tous les sentimens d'amitié qu'il a pour moi, et que je l'aime de tout mon cœur et que je me fai une fète en songent au tems ou je pourrai derechef jaser avec lui ; je vous prie aussi de faire mes remerciements à tous ces qui se sont interessé à ma maladie principalement Me Durancy, je suis encore trop foible pour répondre moi mème à tous mes amis. Pour vous, je vous dis rien, car je sens que tous mes expressiones sont trop foibles pour vous faire connaitre mes sentiments dont je suis rempli pour vous.

P.S. N'oubliez pas l'air d'Alceste à la fin du 2me acte.

A Monsieur

Monsieur le Baily du Roullet, rue de melée à Paris

Vienne 22 Novembre 1775.

Mon tres chère Ami, j'ai un plaisir infini d'attendre de vous que vous simpatissez avec moi, mais si cela fait un préjudice à votre santé, je desire que vous m'aimiez un peu moin ; car rien m'est plus précieux que votre santé, et je suis bien aise de n'avoir pas su votre maladie, cela m'auroi affecté trop vivement, j'espère qu'avec votre sirop nous nous mocquerons pour l'avenir de toutes les maladies dont nous serons menacé. Je suis bien aise aussi que vous n'avez pas renoncé de travailler à votre Iphigénie on aurait perdu trop d'ètre privé d'un poëme fait par un écrivain si plain de connoissance teatrales, de génie et du gout. Pour votre Alceste, je ne saurai encor dire sur lequel de deux denouements je me fixerai qu'alors que j'aurai fini les accompagnemens de tous les trois actes, pour pouvoir juger comment tout se lie et se marie ensemble, je peu bien en attendent vous dire que la poesie d'après mon plan me semble très bonne. J'espére de vous pouvoir envoyer avec le courier du mois de janvier la musique et le poeme tout ensemble, que vous pourriez en attendant faire copier, et tirer les parties pour l'orchestre, et pour les chanteurs. Pour l'Armide, je ne fixerai la Musique qu'à Paris, car je veu auparvent consulter avec vous, si nous laisserons le poëme comme il est ou si nous ferons des retranchements. J'espère de recevoir bientôt la fin du 2dième Acte d'Alceste, ayant dejà les autres changements. Au reste, je croi, qu'il serà difficile de ne pouvoir fixer à Paris, car il faudroit surmonter beaucoup des obstacles de convieniance que se rencontrairont si le projet doit réussir, depuis qui je suis à Vienne je taché de vendre mon jardin, mais jusqu'à present je n'en trouvé personne qu'y veut en mordre, les choses vont jamais comme on les desire. Marchand m'a écrit, et prié de lui donner un delai de sa dette, je lui ai accordé sa demande, ainsi je vous prie de ne le solliciter pour à

présent. Pour mon voyage, je me consulterai avec Madame la Lune, et je croi qu'elle ne me sera contraire pour pouvoir arriver à Paris vers la moitié du moi de Mars, temps suffisant pour donner Alceste apre Paque. Je vous prie, de faire nos plus tendres compliments à Madame de la Menardiere, et lui dire que nous nous rejouissons de tout notre cœur du retablissent de sa santè ; ma femme et ma fille ont toujours les larmes aux yeux, quand je leur li vos lettres, elles vous font mille compliments, et vous luent, comme si vous etiez leur plus cheri amant. N'oubliez pas je vous prie nos compliments à Mr Labbé Arnaud, et à Mlle Rosalie et à toute la compagnie de sa table. Je croi qu'il sera nécessaire de prevenir Mr Berton, que nous comptons de donner l'Alceste pour après Paque. Puisque vous ne voulez pas des compliments, je ne di rien, sinon que je suis pour toujours tout à vous.

Vienne 2 Xbre 1775.

Je vous suis tres obligè des nouvelles que vous donnez si cela m'amuse beaucoup. ainsi que vous empecherai qu'on ne donnera pas Iphigenie, si Mr. l'Arivée n'y joue pas. au reste, quand finirai vous vos scrupuls sur l'Alceste ? voulez vous devenir pâle et maigre comme au temps que nous avons donnez Iphigenie ? certainement je ne le souffirai pas, et je m'en veux engager de vous guérrir pour toujours sur cet article. Primierement vous ecrivez pour le teatre lyrique, et non pas une Tragedie pour les commediens cela change infinement la manière de sy prendre, ni Racin ni Voltaire ont jamais su faire un opera, quoique maitres excellents pour faire des Tragedies, et personne n'a aussi bien envisagé la besoigne que vous, ainsi il faut quelque foi se mocquer des regles, et se faire soi mème des regles pour en tirer des grands effets, ces vieux grecs etoit des hommes avec un nez et une paire d'yeux comme nous, il faut pas etre toujours *servile pecus* et s'assujettir à leur règles, au contraire s'élancer hors de leur costume, rompre les chaînes avec les quelles ils nous veillent lier, et tacher de devenir nous mèmes Origineaux. Ces Personnes qui ont pleurè et qui ont trouvé le dénouement mauvais en leur lisant votre ouvrage sont sensibles, ont un bon tact, jugent avec l'ame, j'y souscrie, mais sont ils infallibles ? Ma femme et moi ont aussi pleuré quand vous nous avez lu votre ouvrage, avec tout cela, quand je me suis emparè du total de la chose, je trouvè beaucoup des endroits contraires à l'effet musical, mais vous vous mocquez de moi, quand vous dites que le 3me Act apartient à moi, je suis donc dans votre esprit bien sot, ou bien vain ; est ce que vous croyez, que, quand on donneroit 50 tablaux à un homme, rangez d'une manière selon son gout, celuicy en les arrangent un peu differemment pourroit s'immaginer, que s'étoit lui qui les avoit faites ? votre injustice par rapport à vous même, me fait enrager et je veux vous faire enrager à votre tour, en louant mon denouement, et à critiquer le votre. Ierement selon votre denouement votre Opera divien une pyramide en revers car vous commencez l'Opera avec le chœurs qui : nota bene : sont des acteurs et très interressants dans la piece avec les autres Personnages ; ainsi cela commence avec pompe et de la grandeur, vos chœurs sont toujours en action, et la piece roule beaucoup sur eux pendant les deux premiers actes, car ils veulent

pas perdre un Roy et une Reine si parfaits ; nous allons au 3me Acte, ces chœurs qui prenaient tant d'interet à la conservation de leurs souverains, se voient plus, il n'est plus question d'eux. je dis, que la piece ne peut pas finir, avant que ces pauvres gens soient consolez, en vain vous me direz, qu'Apollon les fait revenir, cela me semble un hors d'ouevre et tirez avec les dents. outre, il faut qu'Apollon fasse le sorcier, car s'il change la scene du bois, en un lieu magnifique, il faut un autre coup de baguet pour y transporter le peuple, qui tout à coup chante son chœur, sans etre préparé peu à peu à sa felicitè. dans mon denouement tout divien naturellement preparè sans avoir besoin de recourir aux miracles ; et la piece finit sans secours etranger de genie, et des arts avec la meme pompe et grandeur, comme elle avait commencé. ce n'est pas à cause de la musique, que je m'entien à cela, car la musique icy est tres peu de chose et fort courte, mais parseque jé jamais pu, en lisant et relisant l'opera, me persuader que la marche soit naturelle, et qu'elle puisse faire aucun effet. si tout cela ne vous tranquillise pas encore, je vous persuaderai, ou vous me persuaderai autrement à mon arrivée à Paris ; je vous prie de m'écriver toujours beaucoup de choses, ancor que je ne vous repond pas, car il faut que je travaille à present, pour pouvoir vous envoyer avec le courier qui partira le premier du Janvier prochain le 1^{r} et le 2me Acte. vous m'ecrivez que Mlle Rosalie veut quitter, dans une autre lettre Mlle la Guerre aussi, avec qui donnera t'on donc les Operas ? je prevoi que l'Alceste serà la dernière Opera que je pourrai donner, car sans trouppes on ne peut pas livrer des battailles. Ma femme, la Petite et moi font leur compliments à Madame la Menardière à vous à Mr. l'Abbe. Adieu mon admirable Ami, je vous embrasse de tout mon cœur.

A Monsieur le Baily du Rouillet, Rue Melée à Paris

Vienne 13 Xbre 1775.

J'ai réfléchi sur le discours de Mr Berton et en examinant bien les choses, je crois que je ne pourrai donner autre pièce l'année prochain qu'Alceste, parceque étant malade pendant 4 mois je perdu beaucoup de tems pour pouvoir travailler, et jusqu'à mon départ, j'aurois qu'à m'occuper d'Alceste, qui demande un soin infini. au reste Armide est tant rempli d'Acteurs, et d'actrices, que je ne saurais ou les prendre, car, pour le role d'Armide il faudrait ou la Rosalie ou la Guerre, pour le role d'Arnaud Mr. le Gros, la haîne, Mlle du plan, ou Durancy, Mr. Gelin pour le veillard parent d'Armide, les autres personnages sont si lourdes et les public si délicat, que je ne scaurois à qui les donner. *je ne pourrois non plus hazarder l'Opera Bouffon car il y faudrait au moins* 10 *Acteurs et Actrices, parmi lesquelles il me faudroit encore Mr. le Gros, et l'Arivée, sans cela je donnerais la plus charmante occasion aux critiques de s'acharner contre moi comme ils ont fait pour le Siège de Cythère, ou ils m'ont traité comme un petit écolier, sans avoir vu aucune ligne pour ma défense, et j'ai pris le parti de me soustraire plus que je pourrais de leurs griffes, comme je ne demeure pas à Paris, tous ces écrits me font un préjudice à ma réputation en Allemagne, et l'Italie, car ici, on prend tout à la lettre, ce qu'on écrit pour ou contre un auteur ; ainsi dans le même temps ou je me tue pour tacher de pouvoir amuser Messieurs les François ils cher-*

chent à me priver du peu de réputation que j'avois acquis avant de venir à Paris. J'espère de vous envoyer infailliblement le 1[r] Acte avec le courrier du mois prochain, vous pourriez insinuer à Mr. le Berton, qui si Mr. l'Arrivée vouloit se charger du rôle du Grand Prètre, il ferait surement autant ou plus de plaisir au public, que dans le rôle d'Agamemnon, car son récitative est le plus frappant morceau de tout l'Opera, et cela ne peut manquer quand je lui aurois Communiguez mes intentiones ; au défaut de lui, il faudra le donner à Mr. Gelin ; *Evandre* sera celui qui a joué le rôle d'Olgar dans le siège de Cythète, les corifiées M[lle] Chateauneuf et une petite fille qui a doublé la Rosalie dans Iphigénie, et laquelle a une jolie voix, je ne me souviens pas de son nom, mais je vous prie de dire à M[lle] Rosalie, qu'elle prend bien garde, de n'apprendre que le gros de son rôle, parceque les nuances, et le debut est impossible qu'elle puis se deviner sans moi, autrement cela donnerait infiniment plus de peines à elle et à moi pour redresser une mauvaise habitude quell'auroit prise en mon absence. Il faudroit distribuer les rôles de Chœurs, parceque ils sont toujours en action, ils doivent les savoir à mémoire comme le *Pater Noster.*

Nos respects à Madame de la Menardiére et à vous.

beant: Paris am 15[ten] Xbre 1775

Wien 29 9bre 1775

Wertester freyndt

Ich bin ihnen hochst verbunden vor die überschickte Brochuren, und die über Siege de Cythere gemachte Critique, welche mir witzig scheint, und meine approbation hat. Den überschickten wechsel habe auch richtig erhalten, und bin ihnen auch diessfalls sehr verbunden; mit Künftigen Courrier werde ich schon Etwas von Alceste schicken, weilen ich diese opera nach ostern zu producieren gedenke, dahero können Sie M[r] Peters: welchem ich mich Empfehlen lasse: sondieren ob selbiger Etwan lust bezeiget solche zu übernehmen, weilen ich wegen seyner honneteté ihme vor jeden andern den Vorzug geben mochte. Ich hoffe längstens bis Künftigen halben Mertz sie, wie auch Herrn von Blumendorff embrassiren zu konnen, indessen machen mein Weib, Niece, und Ich ihnen beyderseits unsere Complimenten, und Ich Verbleibe vor allezeit.

Wertester Freyndt
dero Ergebenster Diener

Chevalier Gluck.

A Monsieur l'Abbé Arnaud de l'Académie Française, Paris

De Vienne 31 8bre 1776

Monsieur,

J'ai enfin deviné la raison de votre silence à mon égard, c'est le retour de M. l'Ambassadeur de Naples à Paris; vous savez qu'il est mon ennemi, par les sentiments différents que nous avons l'un et l'autre sur la musique, il vous convient donc de préférer l'amitié d'un homme titré, que la mienne qui suis musicien simplement. Mes sentiments pour vous n'en sont pas moins inaltérables, et vous

Praes: Paris am 15ten xbre 1775.

Wien 29 9bre 1775

Werthester freünd

Ich bin ihnen höchst verbunden vor die überschickte Brochüren, und die über Siege de Cythere gemachte Critique, welche mir witzig scheint, und meine approbation hat. Die über=schickten noch sach habe auch richtig erhalten, und bin ihnen auch dieselfalls sehr verbunden; mit künftigen Courier werde ich schon etwas von Alceste schicken, weilen ich diese opera nach ostern zu produciren gedencke, dahero können sie Mr. Peters freündlich mich empfehlen lassen:/ sondern ob selbiger etwan lust bezeiget solche zu übersetzen, weilen ich wegen seiner honneteté ihm vor jeden andern den vorzug geben möchte. Ich hoffe längstens bis künftigen halben Martz sie, auch wie Herrn von Blumendorff Embrassiren zu können, indessen machen mein Weib, Niece, und Ich ihnen beyderseits unsere Complimenten, und Ich verbleibe vor allzeit

Werthester freünd

dero ergebenster diener
Chevalier gluck

Autographe de Gluck
(Collection Malherbe)



Portrait attribué a Greuze

(Collection du Roi de Roumanie)



Buste de Houdon

(Musée de Scheverin)



Buste de Houdon

(Musée de Scheverin)

resterez toujours mon héros. J'ai lû dans les gazettes que vous avez fait un discours admirable sur la langue Grecque, s'il est imprimé, je vous prie de m'envoyer un exemplaire par le courrier de M. l'Ambassadeur de notre cour. Il ne me suffit pas de vous connaître comme un grand homme, je voudrais que toute l'Europe vous rendit cet hommage. A propos des grands hommes, le portrait de votre Mr du Plessis est très estimé ici par les connaisseurs, mais on critique les mains, je voudrais que pour achever sa réputation dans ce pays-ci il put les finir, je demande sur cela votre conseil si je dois le rapporter à Paris à condition cependant qu'il achève bientôt. On m'écrit de Paris que presque tout le monde est content d'Alceste. Je me flatte que vous êtes aussi, votre suffrage vaut pour moi celui d'une nation entière.

Je suis pour toujours

Monsieur

Votre très humble et très obéissant serviteur

Gluck.

P. S. Ma femme vous fait mille compliments ; le mot *Sussola* dont parle le Chevalier Planelli signifie une poste chaise dont se servent les dames à Naples et qui sont peints avec beaucoup de goût, comme à peu près vos carroses de gala.

A Monsieur l'Abbé Arnaud de l'Accadémie des Quarantes et de Beaux Arts à Paris

Vienne, 31 janv: 1776

Monsieur,

Je vous suis très obligé, mon cher ami, de la perseverance que vous montrez pour tout ce que me regarde, et de votre amitié pour moi, laquelle jamais semble s'affoiblir, mais au moins vous pouvez être sure, que mon estime pour vous et vos connoissances dans les beaux Arts, ne pourrà jamais augmenter ; je vous dirai en peu de mots, que j'avais conçu quelques scènes de l'opéra d'Armide lorsque je suis tombé malade, et après : ayent attendu les cabales qu'on avait faites pour le Siège de Cythere, j'ai cessè d'y travailler, car je ne peu pas conçevoir l'animosité d'un Publique contre un étranger qui veut bien se tuer pour les amuser, et les éclaircir dans beaucoup des choses ; au reste, on pourrait le donner tel qu'il est, j'avoue pourtant, qu'il est très faible en beaucoup des endroits et qu'il ferait un meilleur effect en le réduisant en trois actes. Pour l'Alceste je vous dirai que l'ensemble est plus régulier que dans l'Italien, et si je peu réduire les Chœurs et les Acteurs à l'expression et l'action que j'ai conçu, vous avez un terrible ouvrage, après le quel difficilement on pourra souffrir un autre, mais je vous confesse que je ne suis pas content du denuement. L'opera ressemblera à un beau portrait dont les mains sont étropiés, Mr le Baily dit avec raison que l'action est finis à la mort d'Alceste, mais Euripide, qui je crois connaissait aussi les règles du Theatre à pourtant après sa mort, fait venir Hercule pour la redonner à Admette, et de cette manière évité d'étrangler la pièce à force des règles. Pour que la désolation du peuple par sa mort fasse son effet, il faut un lieu séparé de celui ou la catastrophe est arrivé, car la musique ne fait son effet que sur le lieu qui lui est propre, c'est

pour cela que la musique militaire avec le tambour n'est pas bonne pour l'église, et celle-ci pour le Theatre, nous déciderons ce point à mon arrivé à Paris, que je presserai autant que la saison me permettrà, en attendant agreé mes hommages, et celles de ma femme, et ma Nièce, qu'ils ainsi que moi sont enchanté de vous.

Madame,
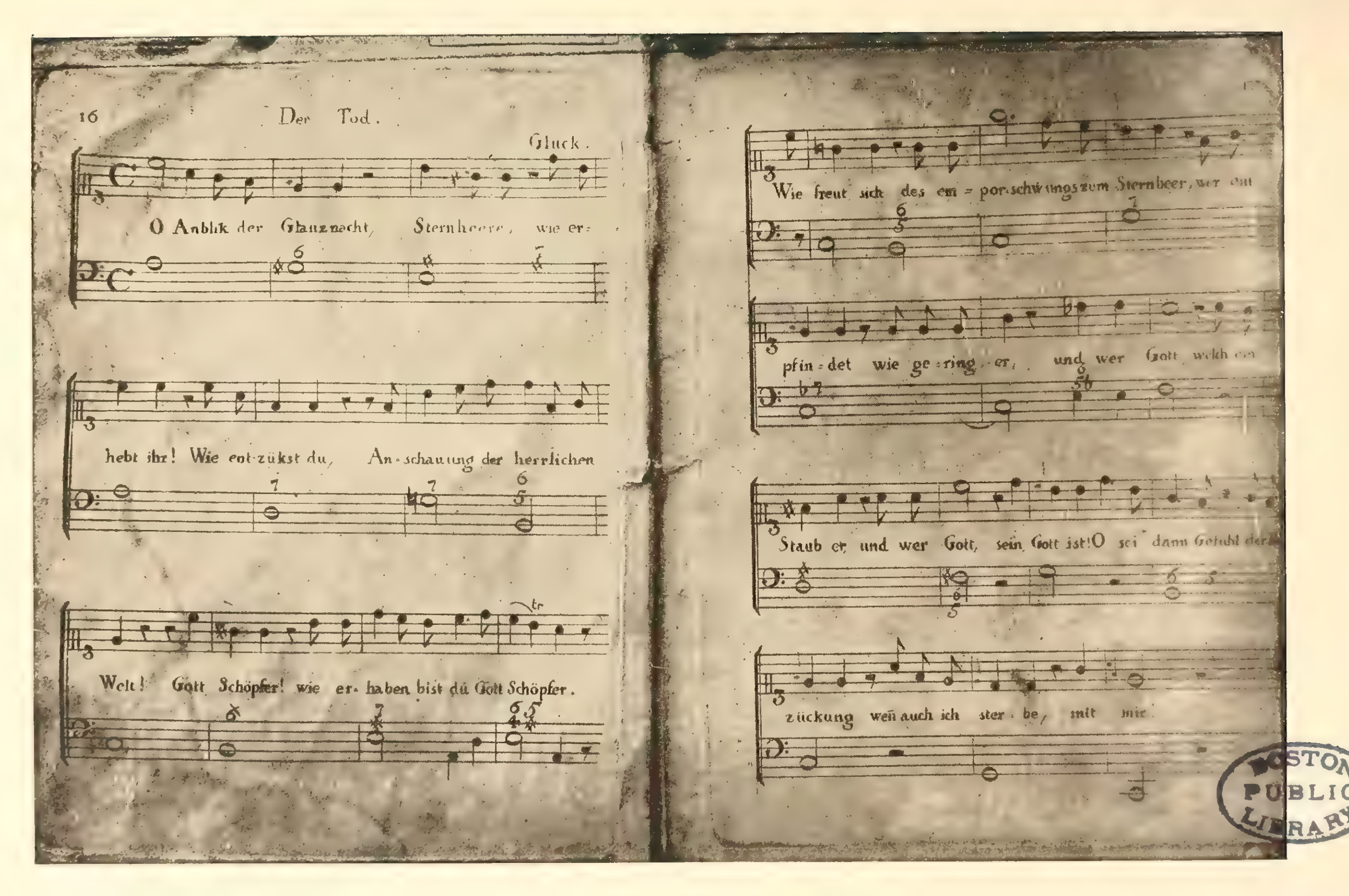
On m'a si traccassé sur la musique et j'en suis si dégouté, qu'à présent je n'écrirois pas seulement une notte pour un louis ; conçevez par là Madame, le degré de mon devouement pour vous, puisque j'ai pu me resoudre à vous arranger pour la Harpe les deux chansons, que j'ai l'honneur de vous envoyer. Jamais on a livré une battaglie plus terrible, et plus disputée de celle que j'ai donné avec mon opéra d'Armide, les cabales contre Ephigenie, Orfée, et Alceste n'étoint que des petites rencontres entre les trouppes legères en comparaison. L'Ambassadeur de Naples pour assurer un grand succès à l'Opéra de Piccini, est infaticable pour cabaler contre moi tant à la cour, que parmi la Noblesse ; il a gagné Marmontel, la Harpe, et quelques accademiciens pour écrire contre mon sistème de Musique, et ma manière de composer ; Mr l'Abbé Arnaud, Mr Suard et quelques autres ont pris ma défence, et la querelle s'est échauffé au point, qu'après des injures ils seroint venu aux faits si les amis comunes n'auroint pas mis l'ordre entre eux, le journal de Paris quon débite tous les jours en est plein, cette dispute fait la fortune du redacteur, qui a déjà au dela 2500 abbonnes dans Paris. Voilà donc la revolution de la Musique en France, avec la pomps la plus éclatante, les entousiastes me disent : Monsieur, vous etes heureux de jouir des honneurs de la persecution, tous les grandes genies ont passé par là, je les envoyerai volontier au Diable avec leurs beaux discours, la fait est, que l'Opéra qu'on disoit d'être tombé, a produit en 7 representations 37200 livres, sans compter les loges louez par l'Année, et sans les abonnées. Hier 8ème représentation on a fait 5767 livres, jamais on a vu une plaine si terrible, et un silence si soutenu, le parterre étoit si serré, qu'un homme qu'avoit le chapeau sur la tête, et à qui la Sentinelle disoit de l'oter, lui a répondu, venez donc vous même à me l'oter, car je ne puis pas faire usage des mes bras, cela a fait rire, j'ai vu des gens en sortant les cheveux delabré, et les abits baignés, comme s'ils étoint tombez dans une riviere ; il faut ètre François, pour accheter un plaisir à ce prix là ; il y a 6 endroits dans l'Opéra qui forcent le public à perdre la contenance, et désenporter. Venez y Madame à voir tout ce tumulte ; il vous amuserà autant que l'Opéra même, je suis au desespoir de ne pouvoir pas encore partir à cause du mauvais chemin, ma femme a trop de frayeur, je vous prie de faire mes complimens à Monsieur le Baron, et à Monsieur Gontard, je suis avec la considération la plus parfait.

Madame

Votre très humble et très obéissant serviteur
Le Chevalier Gluck

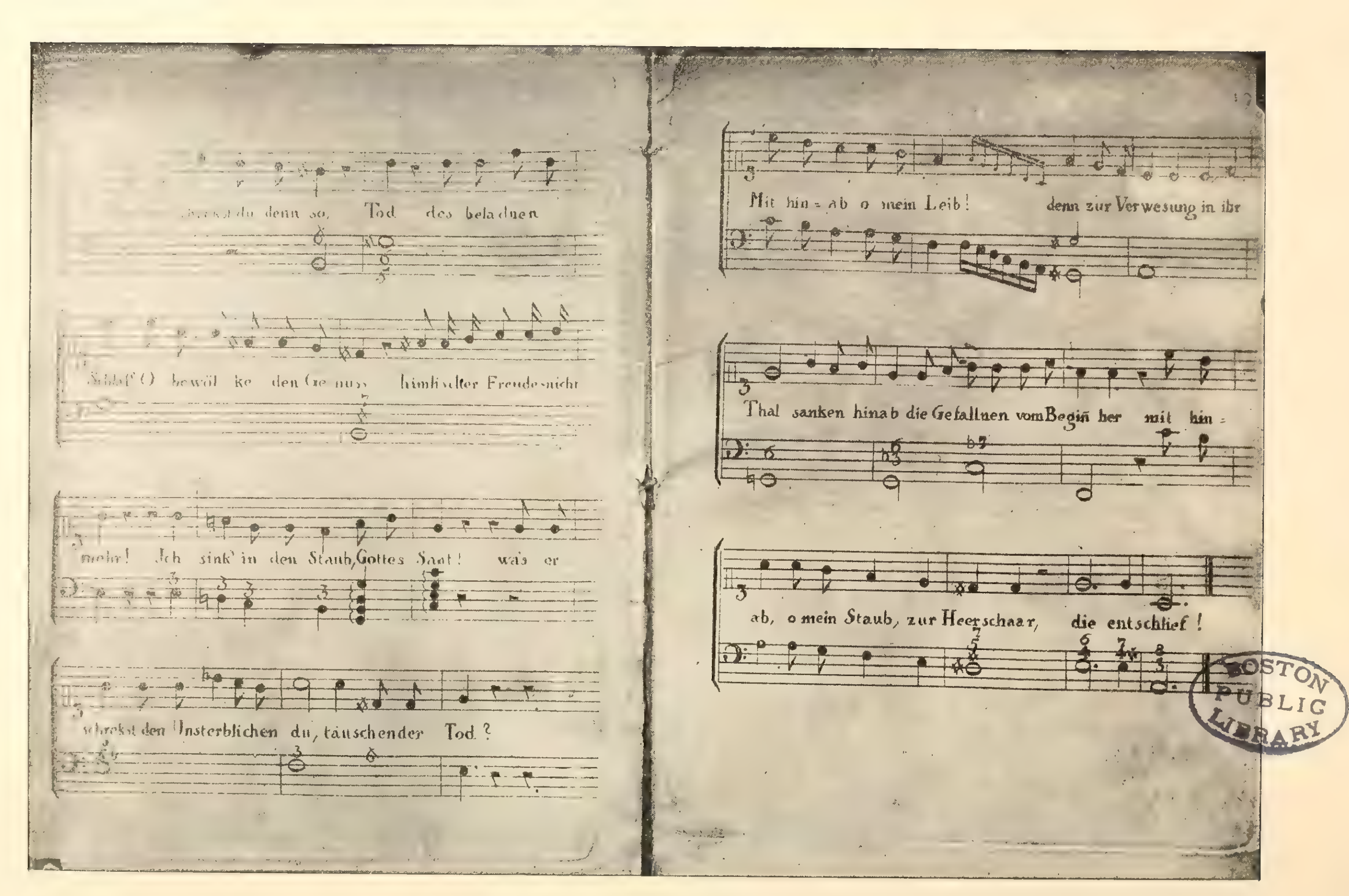
P. S. Ma femme vous fait mille tendres complimens.

Paris 16 Novembre 1777.



ODE DE KLOPSTOCK

Communiqué par M. Liebeskind d'après l'exemplaire du Blumenstrauss (1792) de Mme Vve W. Rust



Ode de Klopstock (Suite)

beant : Paris am 18ten September 1778.

Wien den 29 August 1778

Wertester Freyndt

Es ist mir leith, das ich ihnen nichts interessantress schreiben kan von unsere Kriege, die scharmitzl gehen öffters vor, wir haben fast alle zeit die oberhandt. Ein Klarer beweiss ist dieser, weilen der Keiser schon Etliche Officiers, weilen sie die Untergebene so gutt angeführt haben, auf der stelle avanciert hat. Es ist zwar war, dass der general Levins ist von Einem Printz Häinrischen corps surpreniert worden, wo bey wir gegen 1000 Man verlohren, her gegen hat der Obristleitenant Nauendorf dem König 243 wägen mit proviant, und 13 marckateiner (?) wäge sambt 600 pferden weck genommen, den convoy Entweder gefangen genommen, oder niedergemacht. Es scheint wir wollen nicht schlagen, massen seyne armee so viele Kranke hat, und so grosse desertion bei ihme ist, das sie sich von selbsten wohl wird aufreiben ; der König mochte sich gerne mit seynen Bruder conjungieren, alleine Laudon hat sich zwischen ihnen gesetzt. Sobald was neyes wird seyn werde ich Es ihnen berichten, viel schönes and sie, und H. v. Blumendorff von dem Schreyer Calin, den sollten sie jetzt hören, Er schreit, als wenn Er besessen wäre. Adieu wertester Freyndt.

So Eben läuft die nachricht Ein, das der König hat lassen den Pass von Hohen Elbe forcieren (: alwo der general Wallis Ein corps van 15000 Man commandiert :) umb sich mit dem Printz Heinrich zu conjungieren. Er hat ihm lassen durch den General Benhalt (?) attaquiren, Er ist aber zurückgeschlagen worden, und der König muss in dem gebirge sitzen bleiben ; der general Wuntsch (?) hat auch mit 3 cavallerie regimentern den general Wurmser (?) attaquiert, dieser hat ihm auch mit 2 Husaren regimentern und Einem batallion croaten tapfer zurück gepeitscht. Die particularitäten werden folgen ; indessen ist Es schon ausgemacht, das die Preissische Arméen sich vor Ende des Feldzugs aus Böhmen werden ziehen müssen ; alsdan wird die tour auf uns kommen in frembden länden zu plindern. Adieu, ich habe müssen das paquet aufmachen, umb ihnen dies zu schreiben.

. . . . [1]

Und so weither wären, die lumpen Hunde sollen Keine mehr von mir hören, und meine opern werden allezeit mit denen wörtern sich Endigen. Was wegen den Marchand anbelangt, so bitte ihnen, sie möchten die gütte haben, und bei Mr. Bailly du Roullet die gantze affaire Erzählen, Er wird ihm schon zur raison bringen, ich habe ihme diessfalls schon prevenirt, das sie mit ihme sprechen werden. Ich bitte ihnen auch den Mr. Kohaut Einen befehl von unss ausszurichten, und ihme zu sagen, das seyn Bruder bey mir war, und das ich selbigen in denen bösten dispositionen vor ihme hätte angetroffen, und das ich nicht zweiffle, das seyne affairen Ehestens werden zu Ende gehen, ich Erwarte noch Eine visite von ihme, welche Er mir versprochen hat.

[1] Fin d'une lettre incomplète.

NOCH EINE COMIHSION :

Er ist meiner Nanette die rollette von Indianischen Dinntuch verlohren gangen, ich will Ihr lassen Ein anders kommen, der pack ist Klein, konte Es durch des H. v. Blumendorff und ihrer Vermittlung nicht durch den Courrier biss auf allhiesige Mauth gebracht werden ? oder müsste ich diessfals S. E. den graffen incommodieren ? Berichten sie mich diesfalls, was zu thun est. Hiernebst folgt von meinen weibern mille compliments an Ihnen, und H. v. Blumendorff und auch von mir, der ich allezeit verbleibe

Wertester freyndt
dero Ergebenster Diener
Chevalier Gluck.

A Monsieur
Monsieur Palissot
en sa maison à Paris

Vienne 18 Mars 1780

Je ne sçaurois differer d'avantage, Monsieur, à vous marquer le plaisir suprême que je ressente en lisant vos ouvrages, et j'ai bien des obligations à Monsieur le Comte de Brancas de m'avoir fait connaitre un des grandes génies de la France, si j'aurais eu connaissance pendant mon séjour à Paris de votre Comedie des Philosophes et de votre Dunciade, ô que j'aurais pu en faire un bon usage contre les invectives des Marmontels et ses confrères, si jamais je reviens à Paris, vos ouvrages me serviront d'égide contre ses Insectes du Parnasse ; Monsieur Janson, qui vous présente cette lettre, est aussi enchanté que moi même de votre génie, et désire très fort faire votre connaissance, il n'a pas voulu quitter ce païs sens en être le porteur, il mette cette occasion au nombre dune de celles des plus agréables de sa vie, je vous prie de ne jamais douter de l'estime qui vous m'avez inspirez ; je suis avec une parfaite considération

Monsieur
votre très humble et très obéissant serviteur
GLUCK.

Monsieur,

Très flatté de votre obligeante lettre, Monsieur, je suis également mortifié que mon état et ma situation ne me permettent pas de répondre à vôtre empressement, et de prêter à vos désirs.

Je suis absolument incapable d'entreprendre tel ouvrage que ce soit, qui exige de l'aplication ; et pour ce qui est d'en charger quelqu'autre sous ma direction, c'est toujours une entreprise fort incertaine, épineuse et sujette à mille

inconvénients, d'autant plus que celuy que je pourrais avoir en vûe est fort chargé d'autres ouvrages et ne pourroit pas même accepter cette commission.

Votre pièce est riche en tableaux et en coups de théâtre, et quant à quelques petits changements, qui pourraient convenir, il faudrait que nous fussions l'un près de l'autre pour nous entendre, n'étant pas possible de faire cette besogne au loin, comme il est aisé à concevoir.

Puisque Cora est votre premier ouvrage dramatique, je vous assure que vous débutez bien heureusement et en continuant à exercer vos talents dans cette carrière, comme je vous conseille, vous pouvez espérer les succès les plus décidés. Je vous rends bien des graces, Monsieur, et pour la bonne idée que vous avez de moi ; souhaitant comme je n'en doute pas que vous trouviez quelque compositeur, qui seconde par sa bonne musique la beauté de votre opéra que je vous renvoie,

J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite estime, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

Chevalier Gluck

de Vienne le 1er Mars 1785.

beant : Paris am 17ten Junius 1780

Wien den 30 May 1780

Wertester freyndt !

Ich bitte ihnen umb Vergebung, wan ich sie so plage mit den H. Mathon, sie können ihme zu gleich sagen, Er soll die Opera Narciss stechen lassen, wie sie ist corrigirt worden, die Music wird zwar nicht bässer, aber die piece viel regulerer. Die Opera hat viel Verlohren an H. Berton, ich bedaure ihn. Ich wünschte das Einmahl Einer käme der mich ablosste, und den publiquo mit seiner Music gefallen möchte, damit man mich mit ruhe liesse, dan ich kan alle die plaudereyen so ich mit Narcisse von Freynden, und feynden habe anhören müssen, und die Pillen so ich geschluckt habe, noch nicht vergessen, den die H. frantzosen können noch nicht Eine Musikalische Eglogue von Einen Poeme Epique unterscheiden. Ich überschicke die Correction des Narcisses den H. Bailly du Roullet, welche bitte ihme zu übersenden. Dem Mr. Rousseau, und alle gutte Freynden lasse ich viel schönes sagen, den M. abbé Pezzana werde nicht Ermangeln zu berichten, wann sich etwas wegen der Jphigenie Ereignen solte ; mich freyet Es, das die liedt so ich geschrieben, des H. bothschafters beyfall Erhalten haben. Meine Empfehlung an H. v. Blumendorff, und janson, ich hab ihme geschrieben aber den Brief auf Faubourg St. Germain addressiert, weil ich seyne wohnung nicht weiss, Er soll den Brieff suchen, und beantworten, und mir seine addresse schreiben, wir befinden uns wohl auf, und meine gantze Societät, und alle seyne gutte freynde, wie auch Mme Gluck, und Ich, lassen ihme viel schönes sagen. Adieu wertester freyndt ! schreiben sie mir baldt was Neyes ich bin gantz der Ihrige

Gluck [1].

[1] Cet autographe se trouve dans la Collection Liebeskind à Leipzig.

PRO MEMORIA [1]

ARTICLE PREMIER

Le chevalier Gluck a reçu de l'Académie Royale de Musique trois mille livres pour son opéra d'Ephigénie, et trois mille qu'il a reçu de la part du Poëte, on lui a promis une gratiffication, la quelle il espère de reçevoir d'autant plus, que son voyage de venir et de s'en ritourner, avec les dépenses qu'il a fait pendant son séjour à Paris, monte au moins à 6000 livres.

ARTICLE DEUXIÈME

On est convenû, que tous les Operas qu'il feroit, il auroit la somme de 6000 livres, il s'engage pas de satisfaire le Poëte, mais si le Poëte lui fourni *gratis* son Poëme, il n'aurà encore que 6000 livres pour son ouvrage, et il demandera rien pour les paroles ; ainsi à l'occasion du Siège de Cythère, l'Académie Royale songerà à satisfaire le Poëte, comme elle a fait à l'occasion de l'Opéra d'Orfée.

ARTICLE TROISIÈME

Comme il a jusque à présent rempli ses engagements contenus dans le brevet de 6000 livres qu'on lui avait accordé, il désire savoir, s'il peut toucher pro rata la somme qu'il lui revien depuis le 8[e] d'octobre de l'année 1774, en cas qu'on lui veille pas conserver son brevet.

ARTICLE QUATRIÈME

Si l'Académie lui conserve son brevet, il s'engage de lui composer encore trois operas, qui sont : Alceste, Electre, Ephigenie en Tauride, ou pour un de ces derniers, un opera dans le gout du Siège de Cythère, àuquel nombre il borne sa promesse, son âge, et sa santé ne lui permettant de promettre davantage, et en ce dernier cas, il viendroit au printems de l'année 1776 pour donner à la fois deux Opéras, l'un pendant l'été pour les doubles, et l'autre qui seroit *Alceste* pour la bonne saison, et ainsi il seroit en état de former les acteurs pour les roles ou ils seront emploiez, au reste, il croi, qu'avec 6 opéras qu'il aurà donné, la bisogne de la revolution de la Musique sera en son terme.

ARTICLE CINQUIÈME

Comme il est à la veille de son départ pour Vienne, il prie qu'on lui fasse sçavoir incessement les intentions qu'on a pour lui au sujet de ces articles.

[1] Traité avec l'*Académie royale de Musique*, entièrement écrit de la main de Gluck, et qui ne fut pas exécuté.

A TRAVERS LA VIE DE GLUCK [1]

De toutes les révélations personnelles et théoriques qui composent l'histoire des grands musiciens, peu ont eu le caractère de " révélations ", au même degré que l'apparition étincelante de Gluck à Paris. Il y arrive à soixante ans, y triomphe durant cinq années avec cinq chefs-d'œuvre bouleversant l'art dramatique et lyrique, se dépite d'un insuccès, et repart en Autriche où il meurt après huit années de silence volontaire. Au crépuscule, cette existence prend feu comme un météore, et tout s'enflamme autour d'elle. C'est non-seulement un génie saturé de méditations dont toutes les énergies éclatent en un brusque et splendide rayonnement, mais encore " l'air musical " lui-même qui, à ce contact, se met à flamber. De la première représentation d'*Orphée* à l'Opéra en 1774 à l'échec d'*Echo et Narcisse* en 1779, une révolution s'accomplit, rejetant les Bouffons comme ceux-ci avaient évincé Lulli et Rameau, le style dramatique français renaît à l'appel d'un étranger qui en rénove l'âme, la cour et la ville sont subjuguées, la critique est grisée, les passions s'exaltent — et tout cela gravite autour d'une personnalité intense, revêtue de puissance et de magie, celle de ce grand et fort sexagénaire qui, somptueux en sa vêture et fruste en ses façons, gros mangeur, buveur redoutable, tour à tour majestueux ou jovial, emplit de ses colères ou de ses rires la salle où l'on répète ses œuvres, s'y promène en manches de chemise et sans perruque, haranguant en français très-pur avec un accent tudesque, gourmandant l'un, flattant l'autre, surmenant les chanteurs, exigeant qu'on recommence vingt fois, bousculant les paresses, les vanités, les routines, ébahissant les seigneurs et les princesses, jetant entre deux lazzis ou deux

[1] L'étude qu'on va lire rassemble plusieurs contributions inédites qui furent envoyées à notre Revue, à l'occasion du bi-centenaire de Gluck. Ne pouvant publier *in-extenso* ces différentes monographies, nous avons pris le parti d'utiliser, en ce rapide envisagement de la formation si mal connue de Gluck, ces documents nouvellement proposés à l'histoire.

Nous aurons du moins le plaisir autant que le devoir de citer, en les remerciant, les éminents confrères qui ont bien voulu nous confier leurs précieuses recherches. Ce sont : le docteur Löwenbach, relativement à *Gluck en Bohême* : M. G. de Saint-Foix, en ce qui touche à *Sammartini ;* le professeur Vatielli, quant au séjour de *Gluck à Bologne :* le docteur Hammerich, pour *Gluck à Copenhague :* et enfin Mᵉˡˡᵉ Long, touchant l'entretien de *Gluck et de Grétry*. A ces dévoués musicographes revient l'honneur de la présente documentation.

C. M.

invectives d'admirables phrases sur les secrets de son art, pliant tout et tous sous la violence de son génie. Il faut attendre Wagner, le Wagner de Munich, ou le Liszt des années d'apostolat à Weimar, pour retrouver quelque chose de pareil.

Ces cinq années d'éblouissement ont laissé un tel souvenir, que ceux qui ont le mieux aimé Gluck ne se sont guère occupés de son existence antérieure. Les cinq chefs-d'œuvre : *Orphée*, les *Iphigénies*, *Alceste*, *Armide*, se présentent avec une telle homogénéité, ils portent à une telle perfection un système d'esthétique dramatique, et cette perfection est apparemment si spontanée, si naturelle, que l'on répugne à imaginer ou à admettre la très lente formation qui l'a rendue possible. Gluck, pour presque tous, ce sont ces cinq années : il y tient tout entier, il semble être jailli des nues, tout armé, dans " les vastes éclairs de son esprit lucide ". On sait bien cependant que c'est là de l'illusion pure : on sait que Gluck avait voyagé vingt ans, qu'il avait écrit trente œuvres à l'italienne avant ce revirement foudroyant de son style et cette sorte de conflagration de toutes ses velléités, de démenti sublime à sa carrière passée. On le sait, mais on ne veut pas y songer. On préfère l'oublier, par ce besoin instinctif d'arrangement et ce goût du merveilleux qui, en présence des êtres géniaux, nous poussent à enjoliver encore leurs vies et à en faire des contes fascinateurs, insolites et extraordinaires. On sourirait volontiers à l'idée d'un Gluck, légende de surgi d'on ne sait où, étonnant le monde, puis se taisant, orgueilleux d'avoir révolutionné l'art. Il en va tout autrement, et l'homme n'apparaîtra sans doute que plus grand, bien que moins fabuleux, lorsqu'on se reportera à l'examen de sa période première, de cette jeunesse et de cette maturité durant lesquelles il travailla, médita, chercha, avec cette " longue patience " et cette sereine faculté d'attente et de foi en l'avenir qui sont les conditions éternelles du chef-d'œuvre.

Cette période, il semble bien que l'oubli lui soit obstinément réservé, en ce qui concerne les œuvres, et que personne, malgré l'admiration donnée à *Orphée* ou à *Alceste* et précisément à cause d'elle, ne veuille s'enquérir d'*Artaserce*, , de *Demofoonte*, d'*Ipermnestra*, de *Siface*, de *Tétide*, du *Re pastore*, pas plus que de la *Semiramide riconosciuta*, de l'*Alessandro nell'Indie*, de la *Caduta de' Giganti*, voire du *Don Giovanni* (qu'il serait mieux de connaître cependant), et moins encore des opéras-comiques ! Que d'admirateurs d'*Orphée* et des *Iphigénies* se refuseront même à croire

que le formidable Gluck ait " musiqué " des livrets signés par Favart tels que *Le Cadi dupé*, *Le Chinois poli en France*, *Cythère assiégée* ou l'*Isle de Merlin !* Et peut-être aux seuls musicographes l'ignorance de ces productions doit-elle être défendue. Mais cette série d'œuvres données à Milan, Venise, Crémone, Turin, Rome, Naples, Bologne, Parme, Londres et Vienne avaient valu à leur auteur une célébrité sans laquelle l'Opéra de Paris lui fût resté fermé, et c'est en les écrivant, en s'inquiétant de les dépasser, en méditant sur elles, que Gluck a été conduit à se réformer et à tout réformer. Elles cessent au moins par là d'être négligeables, puisqu'elles aidèrent l'artiste à se trouver et à se manifester, et occupèrent son existence jusqu'à l'heure de son grand effort synthétique, en exerçant sa patience et sa discipline. Si l'oubli les enveloppe au point de vue strictement musical, il ne peut s'étendre à la personne même du compositeur, et si, récemment, on s'est ingénié à se mieux enquérir de sa période première, ce fut moins par vaine curiosité que pour constater certaines antécédences. Nul ne devient génial du jour au lendemain, et surtout à la soixantaine : de l'existence d'un grand homme rien n'est inutile psychologiquement.

Du Gluck de 1774 on a tous les traits : trop de témoins s'empressèrent autour de lui, en un temps où chacun sut conter l'anecdote et observer finement, pour que nous ignorions rien du maître dont le grand et profond Houdon nous a laissé le buste, et cent chroniqueurs d'incisifs croquetons à la plume. Le Gluck de Paris s'impose avec ampleur dans la galerie des portraits français du XVIII[e] siècle. C'est plutôt vers le Gluck antérieur qu'on s'est tourné depuis peu : figure moins nette, mal connue, peu regardée jusqu'alors, sur laquelle la plus récente, et la plus glorieuse s'était posée comme un masque radieux — et qui était pourtant infiniment intéressante elle aussi. Et l'une des premières questions sur lesquelles on se soit enfin préoccupé d'apporter des lumières a été celle de la naissance elle-même de Gluck, de sa véritable patrie, de son ascendance ethnique, qualifiée d' " allemande " avec une imprécision qu'on peut enfin désavouer aujourd'hui.

* * *

Les plus consciencieuses recherches biographiques relatives à Gluck ont été faites par Anton Schmid : mais lui-même s'était beaucoup servi

de celles du savant prémontré tchèque, Gottfried J. Dlabacz, lequel publia en 1815 un dictionnaire historique des artistes de la Bohême et y comprit Gluck. C'est lui qui détermina le lieu de naissance, Weydenwang en Haut-Palatinat, et la date — 4 juillet 1714 — sauf erreur de deux jours, négligeable d'ailleurs, car d'aucuns tiennent pour le 2 juillet — et enfin la nationalité des parents du futur musicien. Dlabacz avait été renseigné par son ami le savant tchèque V. F. Durich, lequel l'avait été à son tour par la veuve de Gluck. Weydenwang se trouve entre Bayreuth et Carlsbad. Si l'opinion que la famille de Gluck était tchèque est assez courante en Bohême, quoiqu'on n'en ait pas de preuves absolues elle est du moins vraisemblable : Gluck appela toujours les Bohémiens (c'est-à-dire les Tchèques) ses " compatriotes et bienfaiteurs " ; en Italie on le nomma toujours " il divino Boëmo ". Sa famille était attachée à la maison des princes bohémiens Lobkovitz, sise à Raudnice sur l'Elbe, ayant acquis au XVI[e] siècle les domaines de Sagan en Silésie et de Sternstein en Bavière. Le premier Gluck dont on trouve la trace est un Melchior Gluck, mousquetaire d'un régiment bavarois, épousant en janvier 1679 Catherine Kreuzer, de Frauenberg — l'arrière grand-mère de notre auteur. Leur fils, Jean-Adam, est mentionné comme forestier des princes de Lobkovitz et Sagan, et ses fils, dont Alexandre, père du musicien, se trouvent tous au service de la même famille. On peut donc conjecturer qu'un des ancêtres de Gluck a été envoyé de Bohême au service des Lobkovitz lorsque ceux-ci ont acquis des domaines en Bavière, et que ce Tchèque a fait souche de bons serviteurs, loin du pays natal mais chez des princes de sa race : Jean-Adam Gluck est qualifié " bourgeois de Neustadt an der Waldnab " c'est-à-dire d'une ville dépendant du domaine de Sternstein. Les Lobkovitz tchèques, acquérant des biens en terre allemande, devaient tenir à y envoyer des hommes de confiance choisis en leur patrie, et la continuité des services des Gluck auprès d'eux justifie de cette confiance. Les héritiers de Jean-Adam sont tous forestiers de princes ; Alexandre vit chez les comtes Kinsky à Kamenice en Bohême, Georges-Alexandre à Raudnice, Léopold en Hongrie, et un acte de 1723 nous les montre vendant pour 300 florins à un autre Tchèque, également serviteur des Lobkovitz, Plyhal, une maison héritée par eux à Neustadt.

Tout ceci est bien plutôt en faveur d'une hypothèse tchèque que d'une allemande, quant à l'origine de Gluck. Mais voici une contribution plus significative encore, que j'emprunte à l'érudit docteur Jan Löwenbach,

de Prague. Elle a trait à l'orthographe elle-même du nom. L'acte de 1728 porte " Kluck " pour désigner Adam Gluck ; Alexandre, père du musicien, signait " Klukh " ; on trouve même dans les papiers de famille les orthographes *Kluckh*, *Kluk* et enfin, par évolution lente, *Gluckh* et *Gluck*. Or *Kluk* est un nom tchèque qui veut dire *un gars*, ce nom se prononce *clouque* et on peut en induire que la forme allemande " Gluck " n'est que la prononciation adoucie du nom tchèque. Il est à noter qu'elle ne doit nullement être confondue avec le terme germanique " Glück ", avec tréma, signifiant " fortune, bonheur ". En parlant de " M. Glouck ", les Français du XVIIIe siècle étaient dans le vrai ; les affiches italiennes et allemandes portèrent d'ailleurs souvent le nom " Cluck " ou " Kluck "; en 1755, le comte Khevenhueller parle en ses mémoires du " cavaliere Kluck ", et dans la première biographie de Mozart, de 1798, où est relatée la rencontre à Vienne de Mozart et de Gluck, celui-ci est spontanément qualifié de " Bohémien ".

Le Dr Löwenbach a bien raison, après avoir rassemblé toutes ces présomptions, de dire que le lieu de naissance n'a point influencé l'éducation musicale de Gluck ; il est par contre impossible de ne pas tenir compte de son hérédité, de ses séjours en Bohême, des chants et danses tchèques, et de l'éducation musicale reçue là jusqu'à l'âge de vingt-deux ans (de 1717 à 1732 Gluck habita avec sa famille le château de Neuschloss que Wallenstein avait possédé, puis celui d'Eisenberg dans l'Erzgebirge, c'est-à-dire en plein pays bohême où la musique était enseignée à tous les enfants des villages, et où l'on trouve une merveilleuse floraison de lieder populaires). En 1732, le jeune homme devenait étudiant à Prague, étudiant peu fortuné, donnant ses leçons de musique, chantant à l'église, voire à l'auberge, errant de village en village pendant les vacances, déjà " débrouillard " et aventureux. Il se développa ainsi dans une atmosphère musicale très-dense, la restauration catholique ayant dû, pour combattre les survivances de la tradition hussite et ramener le peuple aux églises, accepter les formes primitives et plébéiennes de la musique en laquelle Huss et ses compagnons avaient toujours vu un soutien essentiel de la ferveur et de l'idéalisme. Afin d'attirer le public humble dans les sanctuaires du papisme, malgré sa répugnance secrète, on se résigna à ne point imposer les formes schématiques d'Allemagne et à respecter le nationalisme typique et autochtone. Gluck fut, comme tout jeune homme de son temps et de son milieu, séduit et intéressé par cette

“ littérature du lied tchèque ” qui est une des plus riches de l’Europe. Il étudia, sous le célèbre Czernohorsky, frère mineur né à Nymburg en Bohême, qui avait jadis, en Italie, dirigé des chœurs à Ste Anne de Padoue et tenu l’orgue à Assise, et était devenu organiste des frères mineurs de St Jacques à Prague. Gluck chantait et jouait sous sa direction à l’église Ste Marie du Tyn, à Ste Agnès ; et on a pu comparer Czernohorsky à un J. S. Bach. Ses compositions ont malheureusement disparu en partie, mais il serait intéressant d’y chercher les traces de certaines inspirations de Gluck, comme aussi dans telles chansons populaires.

Ce n’est pas sans raison en effet que le Dr Prohazka, l’érudit pragois qui soutint Smetana et a laissé les meilleurs travaux sur le folk-lore tchèque, écrivait dès 1864 que Gluck plairait d’autant plus au public de Prague que celui-ci retrouverait en ses partitions les traces ineffaçables de certains chants nationaux tchèques. Le Dr Löwenbach s’est proposé de relever ces similitudes, ou tout au moins ses analogies et ces souvenirs, et s’il n’a pu encore y parvenir complètement, il a du moins noté quelques rapprochements bien curieux, que je mentionne ici d’après lui : dans *Orphée*, l’ariette “ Chiamo il mio ben cosi ” évoque l’introduction de la IVe danse d’Anton Dvorak, construite sur un thème populaire : la chanson d’Eros “ gli Sguardi... ” au ballet du second acte, rappelle également un lied tchèque, ainsi que l’ariette d’*Orphée* au troisième acte “ Che faro senza Euridice ”. Dans *Alceste*, l’ariette d’Alceste au premier acte “ Et sur l’excès de mon malheur... ”, le chœur “ Parez vos fronts ” du deuxième acte : dans *Iphigénie en Aulide*, un air du ballet du second acte, (littéralement une chanson bien connue en Bohême) ; un *grazioso*, l’allegretto en sol majeur du premier ballet du second acte, le dernier ballet du troisième: dans *Armide*, le chœur du second acte, “ Au temps heureux... ”, le chœur champêtre et le ballet du quatrième acte. Tous ces passages sont analogues à des chants populaires tchèques par le rythme et le caractère. On ne saurait tirer de ceci des conclusions trop formelles, mais ces réminiscences ont leur valeur dans l’envisagement des formations musicales de Gluck. C’est également en Bohême qu’il put connaître certaines œuvres italiennes, notamment la *Libuse* de Denzio, précédant d’un siècle et demi le chef-d’œuvre national de Smetana, par l’initiative du comte Spork créant un théâtre privé ; et en 1746 Gluck collaborait lui-même avec des Italiens, Vinci et Lampugnani, pour “ La Fausse esclave ”, donnée à Prague puis à Vienne : en 1748 Locatelli prenait la direction de l’Opéra de Prague

et y donnait successivement *Ezio*, *Ipermnestra*, *Issipile*, œuvres dédiées " aux gentils hommes de la Bohême " et " aux dames protectrices de l'Opéra de Prague ", le nom de l'auteur étant orthographié *Kluck*.

Bien que Gluck se fût déjà tourné vers l'Italie, la Bohême n'a jamais cessé de le revendiquer ; les opéras de Gluck sont réapparus sur les affiches, à Prague, dès que le réveil de l'esprit tchèque a pu supplanter les représentations italiennes et allemandes. La Bohême se déclare fière d'avoir non-seulement été la vraie patrie de Gluck, mais encore d'avoir formé son esprit musical par ses chants et traditions, et d'avoir accueilli ses œuvres de début ; si ce n'est qu'une présomption, du moins n'a-t-elle rien d'excessif et d'inacceptable.

***

Dès 1737, le comte Melzi emmenait le jeune homme en Italie ; la période d'études commençait véritablement, à Milan, sous la direction de Sammartini, et devait se prolonger durant quatre années. Aucun document ne nous renseigne sur la vie de les idées de Gluck pendant ce laps. Mais nous pouvons nous faire une image assez exacte du maître auquel Melzi avait jugé préférable de confier son protégé. Milan était à cette époque sur un centre musical fort brillant, surtout au point de vue symphonique, avec les Brioschi,les Zanni, les Serini, Galimberti, Palladini : et Sammartini comptait au premier rang. Il est à peu près certain qu'il vécut de 1704 à 1774, c'est-à-dire qu'il fut témoin d'une étonnante succession d'innovations musicales, depuis Corelli et Scarlatti jusqu'à Pergolèse, aux bouffons, à la symphonie concertante, et sa riche nature en fut influencée. Selon M. G. de Saint-Foix, auquel on doit d'excellentes recherches relatives à Sammartini, l'œuvre de celui-ci se compose surtout de symphonies, concertos et concertinos, d'une subtilité exquise ; il toucha aussi au genre du " concerto grosso ", mais moins fréquemment qu'à celui du concerto avec instrument solo ; il écrivit une nombreuse série d'airs, et un quatuor vocal, pour de célèbres chanteurs de son temps ; maître de chapelle de plusieurs églises milanaises, il composa des messes, litanies et motets, un recueil de huit *Cantates* ou *Oratorios de Carême* illustrant des épisodes de la Passion. D'autre part, on lui doit des trios à cordes, quatuors avec flûte, concertini à quatre instruments, des quintettes des sonates de clavecin, clavecin et violon, qui sont dignes de compter

parmi la belle musique de chambre du XVIIIe siècle, et qui tôt ou tard renaitront d'un injuste oubli. Sammartini a donc d'autres titres que celui, qui suffirait, d'avoir été le maître de Gluck. Il donna à celui-ci les plus précieux conseils relatifs à l'art d'un bon maître de chapelle, mais aussi, ceux qui concernent la pratique de l'Opéra. Gluck désirait déjà trop vivement se consacrer à la scène pour rester l'élève d'un homme qui n'eût été qu'un théoricien de la musique symphonique, et Sammartini avait essayé du théâtre, dès 1734, avec les trois actes, aujourd'hui perdus, de l'*Ambizione superata*.

Ce fut Milan qui, dès 1741, eut la primeur du début de Gluck, l'opéra *Artaserse*, et dès lors commença une production féconde : *Demetrio*, à Venise en 1742, *Demofoonte*, à la fin de la même année, *Tigrane*, à Crema, et *Arsace*, à Milan, en 1743 : *Sofonisba* à Milan en janvier 1744, et *Ipermnestra* à Venise en octobre 1744. Peut-être ces succès de son jeune élève déterminèrent-ils Sammartini à revenir au théâtre, et à y donner en 1743 *Agrippine*, *moglie di Tiberio*, mais ce fut sans jalousie. L'élève et le maître entretinrent les meilleurs rapports, et *Ipermnestra* apparaît tout imprégnée des idées et des formules d'*Agrippine*, laquelle est déjà quelque peucon forme à ce que, bien plus tard,on appellera "le caractère gluckiste". Même après avoir quitté Milan, Gluck conserva un vif souvenir des leçons de Jean-Baptiste Sammartini, l'Italien qui, par une anomalie singulière, lui avait donné une éducation plus instrumentale que vocale : et il le prouva en lui empruntant littéralement des morceaux pour les incorporer à plusieurs *Ouvertures* de sa façon, notamment *Les Noces d'Hercule et d'Hébé*, de 1747, et *La Contesa dei Numi*, de 1749. M. de Ste Foix a même noté le prolongement de l'influence du style de Sammartini jusque dans l'ouverture d'*Armide*, les ballets d'*Iphigénie en Aulide* et le solo de flûte du ballet *Orphée*, en voyant là, avec raison, une preuve de la fidélité de Gluck, malgré l'âge et la gloire, aux premières leçons du vieux maître oublié.

La formation technique de Gluck par Sammartini ne nous intéressera donc pas seulement au point de vue de la curiosité, et parce qu'elle prétexte la remise en lumière d'un méconnu méritant. Il faut y insister, comme sur les premières impressions reçues en Bohême, parce qu'il est temps de détruire la légende d'un Gluck sexagénaire surgissant d'une longue et nébuleuse période dénuée d'intérêt pour l'explication de son génie. L'opinion se plait trop à imaginer ces " révélations par éclairs ".

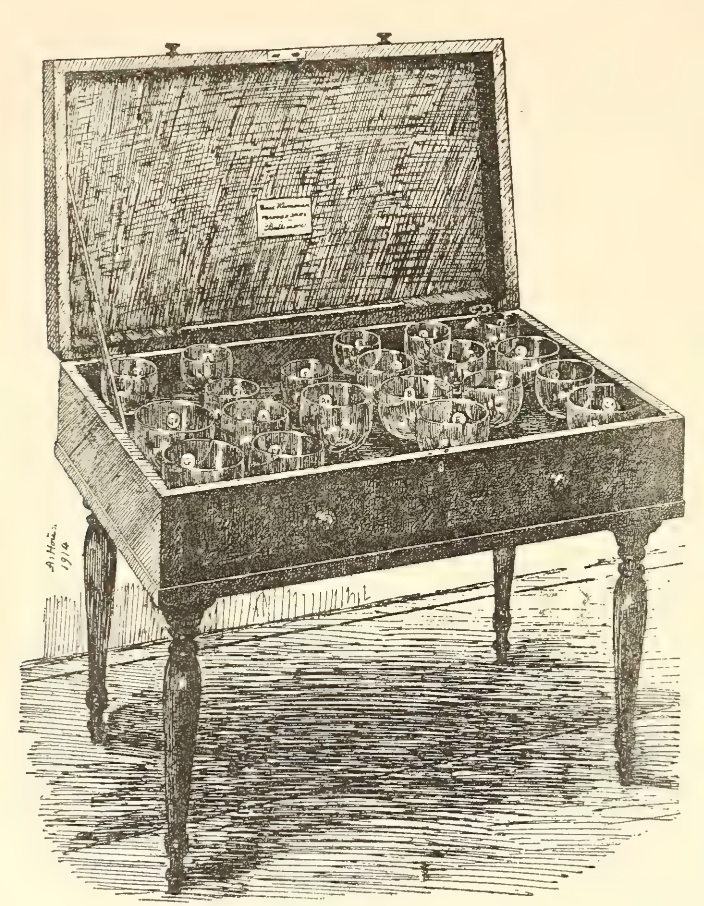
Bien que la dernière formule de Gluck ait fait sa gloire, révélé à lui-même et au monde son génie, et démenti toutes ses œuvres antérieures, ce démenti même atteste leur nécessité : c'est sur elles qu'il put raisonner, c'est dans leur examen qu'il puisa les éléments de sa réforme, elles furent au nombre des conditions de sa longue expérience et de son mûrissement — et il ne se fût pas trouvé s'il ne s'y était cherché. A l'heure où il conçut ses grands chefs-d'œuvre, il semble que, par-dessus trente années d'italianisme, les émotions de jeunesse en Bohême, et à Milan auprès de Sammartini, l'instrumental moins " italien " que les autres, aient réapparu dans le champ de sa sensibilité pour s'y transformer et s'y épanouir, et le décréter Tchèque et Milanais beaucoup plutôt qu'Allemand.

Cet homme que nous avons aujourd'hui une tendance erronée, bien que compréhensible, à nous figurer figé dans la majesté de sa gloire classique, " en perruque, avec une grande robe de pédant ", cet homme fut infiniment vivant, actif, amoureux, gourmand de toutes choses voluptueuses, et possédé de la passion des voyages comme tous les artistes du XVIIIe siècle. Ses succès italiens ne le contentèrent pas, et lorsqu'il eut été las de courir de Milan à Naples et de Venise à Bologne pour y monter les opéras qu'il produisait abondamment, il alla jusqu'à Londres en 1746, où il connut Haendel et Arne, et tira avec bonne humeur d'utiles leçons de l'échec de son *Piramo e Tisbe* : il rentra à Vienne, s'y vit refuser la main de Marianne Pergin, qu'il devait cependant retrouver et épouser plus tard, en 1750, et repartit jusqu'à Copenhague en 1749.

***

Anton Schmid est muet sur ce court voyage en Danemark. Les recherches récentes de M. A. Hammerich ont suppléé à ce silence et comblé cette lacune. Ce fut en qualité de maître de chapelle de la troupe d'opéra italien dirigée par Pietro Mingotti que Gluck dirigea les représentations demandées par la cour danoise, au château de Charlottenbourg. La troupe était passable, l'orchestre fort réduit — à peine vingt musiciens dont les dix violons du roi, et on ne joua que des opéras médiocres de Hasse, de Paradisi, de Scalabrini, et surtout des intermèdes, sérénades et cantates. Gluck ne donna qu'une œuvre de lui, à l'occasion de la naissance du futur Christian VII, sa *Contesa dei numi* (Dispute des dieux), sur une allégorie assez fade de Metastase, avec introductions instrumentales,

récitatifs, chœurs à trois parties, airs de bravoure, trilles, roulades, et autres condiments au goût du jour. Il se fit aussi entendre en un concert à son bénéfice où il joua d'un curieux instrument de sa façon, composé de " vingt-six verres remplis et accordés avec de l'eau, permettant d'exécuter tout ce qu'on joue sur le violon et le clavecin ". Il avait d'ailleurs déjà joué de cette sorte d'harmonica à Londres en 1746, et plus tard Franklin a construit une machine analogue, et le musée instrumental de Copenhague en possède une provenant d'un fabricant de Baltimore en 1828.



Harmonica composé de verres sonores
(*Musée de Copenhague*)

Ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est que Gluck fut, là-bas, très frappé par certaines critiques très-vives de l'opéra italien tel qu'il le pratiquait alors. Sous le règne du dévot Christian VI, les représentations théâtrales avaient été interdites, et des sociétés s'étaient fondées pour développer et épurer le goût musical. Le principal artisan de cette campagne était Johan Adolph Scheibe, chef de la chapelle royale, et critique possédant une revue, lequel attaquait intelligemment le mauvais goût italien. Lorsque Frédéric V permit la reprise des représentations, les Italiens se réinstallèrent pourtant en maîtres. Scheibe lutta obstinément et prêcha d'exemple en composant un drame musical, *Thusnelda* (1749). Or, les

idées de Scheibe étaient à peu près celles que Gluck adopta et imposa bien plus tard en France : affinité naturelle de la parole et du chant, puissance mélodique implicite dans le langage, ouverture exprimant le sujet de l'opéra, importance de la diction dramatique relativement aux parties orchestrales. Scheibe louangeait l'opéra français au détriment des dégénérescences italiennes, et en réalité ces idées commençaient d'avoir cours chez le Danois Holberg, l'Allemand Lessing, l'Anglais Addison, et même l'Italien Marcello, en attendant que Grétry les adoptât. C'était une sorte de pénétration internationale du classicisme français.

On ne sait si Gluck pâtit des critiques de Scheibe, ni s'il en fit son profit immédiat. Mais ce qui semble certain, c'est qu'il sen souvint dès le premier opéra qu'il entreprit au retour de Copenhague. *Telemacco*, écrit en 1750, est en effet la première œuvre de lui qui montre quelques tendances " gluckistes " ; il le donna à Rome et à Naples. Le récitatif y est développé ainsi que le chœur, et on sent le désir d'unifier le coloris et la composition, Gluck, vingt-cinq ans plus tard, gardait assez d'estime pour son *Telemacco* pour en replacer certains passages, airs de Circé et de Télémaque, dans *Armide* et dans *Iphigénie en Tauride*. Ceci nous révèle donc un des traits les plus curieux de sa nature : l'aptitude à ne laisser perdre aucune leçon de l'expérience, à utiliser sans sotte vanité les critiques et même les échecs, à faire participer tous incidents à la formation de son esprit, et probablement les critiques de Scheibe ont-elles sérieusemement aidé à cette formation si lente, si précautionneuse, d'un homme semblant assez certain de vivre pour ne se hâter jamais et se réserver les grandes fécondités à l'heure de la vieillesse.

Il ne sera pas sans intérêt pour les curieux d'apprendre que si Gluck revint d'Italie en 1754 avec le titre de chevalier de l'Eperon d'or, et s'en montra si fier qu'il ne s'en sépara jamais plus, il est pourtant impossible, ainsi que l'ont prouvé les plus miuutieuses recherches, de trouver la justification de ce titre dans les archives du Vatican. Aucun bref pontifical ne concerne Gluck, dont le nom reste absent de l'index où sont inscrits ceux qui obtinrent le brevet directement : et on est réduit à conjecturer qu'il l'eut par quelqu'un des nonces ou prélats qui avaient alors le privilège de conférer, sans le contrôle papal, des brevets de chevalier ou de docteur. Il est piquant par contre d'observer que Mozart, qui obtint plus tard cette distinction, dûment constatée par les archives du Vatican, et la tint du pape, ne porta pourtant jamais son titre de " chevalier Mozart " auquel

il avait tous les droits. Quoi qu'il en soit, dès 1754 le fils du garde-forestier des Lobkowitz fut pour tous " le chevalier Gluck ", et porta hautainement son privilège nobiliaire, avec cette grande allure délibérée, ce mélange de courtoisie orgueilleuse et de rondeur familière qui furent constamment caractéristiques de ses façons.

***

Une relation d'un voyage à Bologne, en 1763, écrite par le jeune musicien viennois Karl Ditters von Dittersdorf, nous permettra de préciser certains traits de cette nature de Gluck. Ditters faisait partie de la chapelle des princes de Hildburghausen lorsque celle-ci fut rattachée à l'orchestre du théâtre et à la chapelle de la cour de Vienne, que dirigeait le comte Durazzo, et dont Gluck était le Kapellmeister. Gluck s'intéressa assez à Ditters pour lui offrir de faire avec lui, à frais communs, le voyage de Bologne, où on l'appelait pour la composition et la création d'un opéra. Ce fut un voyage amusant, qui rappelle un peu celui que Fragonard fit avec le financier Bergeret. On décida de passer par Venise pour y reconduire une jeune et jolie cantatrice vénitienne, la signora Marini, qui avait été prima donna au théâtre de Prague durant deux ans et rentrait avec sa mère à Venise. Dès le premier arrêt, la signora priait Gluck et son jeune ami de lui tenir alternativement compagnie dans sa voiture de poste : et tour à tour l'un, de relai en relai, voyageait avec elle tandis que l'autre voyageait avec sa mère dans le second équipage. Les quarante-neuf ans de Gluck ne l'empêchaient pas de faire à la prima donna une cour assidue, dont, au prochain arrêt, Ditters détruisait tout l'effet, et cette jalousie légère et gaie du maître et de l'élève donnait tant de piquant aux relations de la compagnie qu'après avoir juré de rouler nuit et jour sans arrêt, sur la demande expresse faite par Gluck au départ, on se reposa à Graetz, à Laybach, à Göritz, tant et si bien qu'on ne fut à Mestre que le soir du septième jour. Les deux galants eussent voulu qu'on passât encore cette nuit à Mestre, mais la signora, trop impatiente d'arriver à Venise où peut-être de doux souvenirs l'attendaient, exigea qu'on s'embarquât de suite — et on fut à Venise à minuit. Le " flirt " était fini.

C'était le lundi de la semaine sainte : point de théâtres ouverts. Dès le dimanche de Pâques, Gluck et Ditters se hâtèrent vers Bologne, pour



Portrait de Greuze

(Musée du Louvre)



Sanguine de Greuze

(Collection A. Dormeuil)



Portrait de Duplessis

(Musée impérial de Vienne)



Portrait de Duplessis

(Collection du Comte de Franqueville)

l'ouverture du nouveau théâtre dirigé par le comte Bevilacqua. On devait donner le *Trionfo di Clelia*, sur un livret de Metastase, et la musique avait été confiée à Gluck. Il l'avait déjà esquissée à Vienne et c'était pour lui un jeu que de l'achever, travaillant le matin et le soir, passant l'après-midi à faire des visites puis allant au café jusqu'au souper. On fêtait fort les deux hôtes de Bologne et, en l'honneur de ces " tedeschi ", le comte Bevilacqua organisa un concert de chant et de violon, où brillèrent les deux violonistes Lucchini et Spagnoletti. " Vous n'avez pas besoin, dit tout bas Gluck à Ditters, d'avoir peur de ces deux sorciers ". Et en effet, peu après, Ditters obtint à l'église San Paolo un grand succès dont le récit forme un amusant tableau de la vie musicale italienne au XVIIIe siècle.

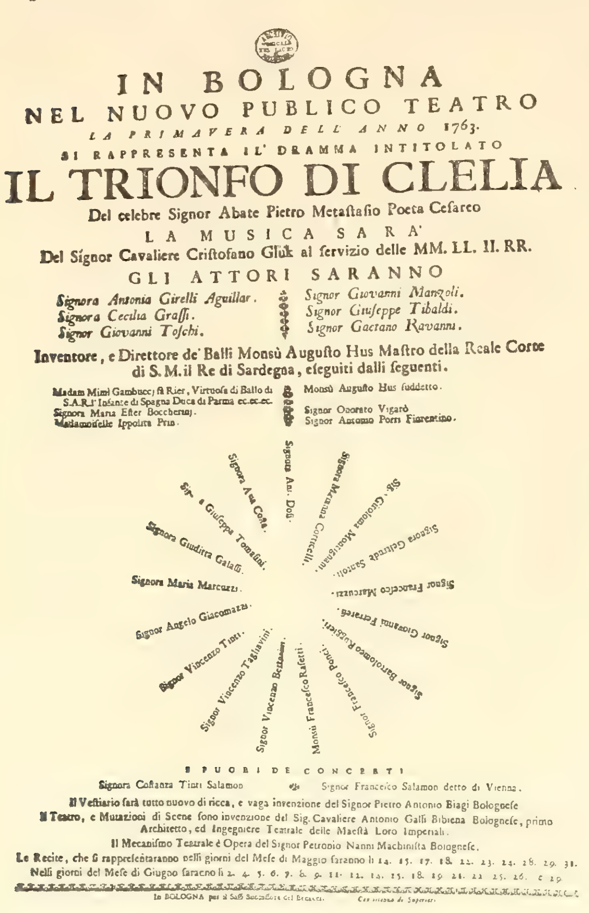


BILLET D'ENTRÉE A LA REPRÉSENTATION D'INAUGURATION DU THÉATRE DE BOLOGNE (1763)

Le kapellmeister *Mazzoni* ayant appris, par hasard, que je jouais du violon, me pria, après m'avoir entendu, de prendre part à une grande fête religieuse qui devait avoir lieu à San Paolo, et pour laquelle il avait composé les deux vêpres ainsi que la grand messe, et de me faire entendre dans un concerto, à la grand messe. A midi, la veille de cette grande fête, j'allai avec *Gluck* à l'église, entendre les premières vêpres de *Mazzoni*. Le musique réunissait des chœurs et un orchestre de plus de cent personnes. La composition était belle et brillante ; elle me parut seulement un peu trop agitée et trop profane ; car, — à l'exception de fugues magistrales, — elle me fit l'effet d'une *opera seria* plutôt que d'une musique d'église. Dans l'intervalle des psaumes, *Spagnoletti* joua un concerto de *Tartini* que j'avais étudié quelques années auparavant. Toute l'église était pleine de connaisseurs et d'amateurs de musique, et on voyait à la mine de tous les auditeurs que le violoniste remportait un succès général.

Gluck me dit : “ Eh bien, vous pouvez compter pour demain sur un succès certain de la part de votre auditoire, car vos compositions, comme votre style, sont beaucoup plus modernes ”.

Déjà le bruit s’était répandu qu’un virtuose allemand du violon se ferait entendre à la grand messe du lendemain. En arrivant à l’église, nous entendîmes ce dialogue entre deux messieurs : “ *Domani mattina sentiremo un virtuoso tedesco* [1] ”, à quoi l’autre répondit : “ *Temo, che si farà canzonar, dopoi che abbiamo sentito quel bravo Spagnoletti* ” (Je crains bien qu’il se fasse moquer de lui, maintenant que nous avons entendu ce brave Spagnoletti). Mais, le lendemain, lorsque je jouai un concerto de ma composition on ne se moque pas de moi comme ce monsieur l’avait prédit. *Gluck*, M. *Bevilacqua* et Sign. *Manzuoli* me félicitèrent pour ce succès universel que j’avais récolté de tous les auditeurs. *Gluck* me raconta qu’il s’était placé intentionnellement tout près des deux critiques de la veille, et qu’il avait entendu l’un d’eux s’écrier : “ *Per Dio ! quel ragazzo suona come un angelo* ” (Par Dieu ! ce gamin joue comme un ange), et que l’autre ajouta : “ *Come è possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione ?* ” (Comment est-il possible qu’une tortue allemande puisse arriver à jouer avec une telle perfection ?) ; sur quoi Gluck prit la liberté de dire, et s’adressant au second : “ *Signor, con permissione ! Anch io sono una une tartaruga tedesca, ma con tutto questo ho l’honore di scriver l’opera nuova per l’apertura del teatro ristabilito !* ” (Monsieur, permettez ! moi aussi je suis une tortue allemande, mais cependant j’ai l’honneur d’écrire l’opéra nouveau pour l’ouverture du nouveau théâtre !).



IN BOLOGNA

NEL NUOVO PUBLICO TEATRO

LA PRIMAVERA DELL' ANNO 1763.

SI RAPPRESENTA IL' DRAMMA INTITOLATO

IL TRIONFO DI CLELIA

Del celebre Signor Abate Pietro Metastasio Poeta Cesareo

LA MUSICA SARA'

Del Signor Cavaliere Cristofano Glük al servizio delle MM. LL. II. RR.

GLI ATTORI SARANNO

Signora Antonia Girelli Aguillar. — *Signor Giovanni Manzoli.*
Signora Cecilia Grassi. — *Signor Giuseppe Tibaldi.*
Signor Giovanni Toschi. — *Signor Gaetano Ravanni.*

Inventore, e Direttore de' Balli Monsù Augusto Hus Mastro della Reale Corte di S. M. il Re di Sardegna, eseguiti dalli seguenti.

Madam Mimi Gambuccj fù Rier, Virtuosa di Ballo di S.A.R. l'Infante di Spagna Duca di Parma ec.ec.ec. — Monsù Augusto Hus suddetto.
Signora Maria Ester Boccherinj. — Signor Onorato Vigarò
Madamoiselle Ippolita Prin. — Signor Antonio Porri Fiorentino.

Signora Anna Dosi.
Signora Marianna Corticelli.
Sig. Girolama Montignani.
Signora Geltrude Santoli.
Signor Francesco Marcuzzi.
Signor Giovanni Ferraresi.
Signor Bartolomeo Ruggieri.
Signor Francesco Ponci.
Monsù Francesco Rafetti.
Signor Vincenzo Bettonini.
Signor Vincenzo Tagliavini.
Signor Vincenzo Tinti.
Signor Angelo Giacomazzi.
Signora Maria Marcuzzi.
Signora Giuditta Galassi.
Sig.re Giuseppe Tomasini.
Signora Anna Costa.

E FUORI DE CONCERTI

Signora Costanza Tinti Salamon — Signor Francesco Salamon detto di Vienna.

Il Vestiario sarà tutto nuovo di ricca, e vaga invenzione del Signor Pietro Antonio Biagi Bolognese

Il Teatro, e Mutazioni di Scene sono invenzione del Sig. Cavaliere Antonio Galli Bibiena Bolognese, primo Architetto, ed Ingegniere Teatrale delle Maestà Loro Imperiali.

Il Mecanismo Teatrale è Opera del Signor Petronio Nanni Machinista Bolognese.

Le Recite, che si rappresentaranno nelli giorni del Mese di Maggio saranno li 14. 15. 17. 18. 22. 23. 24. 28. 29. 31.
Nelli giorni del Mese di Giugno saranno li 2. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 11. 12. 14. 15. 18. 19. 21. 22. 25. 26. e 29.

In BOLOGNA per il Sassi Successore del Benacci. — Con licenza de' Superiori.

Alors l’un d’eux s’excusant, assura qu’il était tout à fait guéri dès maintenant du préjugé qu’on lui avait inculqué contre la nation allemande.

Gluck avait à peine fini son histoire, que survint le père prieur du couvent, avec deux ecclésiastiques de son ordre ; il me remercia de ma peine ; mais, comme

il avait remarqué de sa stalle quel succès j'avais remporté auprès de l'auditoire, il osait me demander de jouer encore un concerto, le jour même, aux vêpres. Je lui refusai net. Mon bon prieur ne se tint pas pour battu cependant. Et comme le comte *Bevilacqua* assura que c'était une distinction qui n'avait encore jamais échu à un virtuose, depuis que Bologne existe, et que cela ferait une énorme sensation dans la ville, j'acceptai.

Le soir, l'église était pleine d'une foule serrée et un grand nombre avait dû se retirer, faute de place. Je jouai — mais si j'avais bien joué l'après-midi, il m'arriva de jouer aussi bien cette fois. Après les vêpres, nous fûmes invités au couvent, *Gluck*, moi, *Mazzoni*, et les deux castrats, *Potenza* et *Nicolini*, qui avaient chanté la veille. Ce fut vraiment un souper de Sardanapale, car tout ce que l'Italie produisait de succulent en cette saison, nous fut servi. Nous fîmes bonne chère jusque vers minuit, et rentrâmes chez nous très *musice.*

Enfin l'opéra est donné — moins bien qu'il ne l'eût été à Vienne — et nos voyageurs rentrent en Autriche par Parme, où ils entendent au passage le *Caton d'Utique* de Jean-Christian Bach, (le fils de Jean-Sébastien), par Mantoue, Klagenfurth et Trente. Le couronnement éventuel du futur Joseph II en qualité de roi des Romains les rappelle à leur service de la Cour...



Une curieuse conversation entre Gluck et Grétry, transcrite par ce dernier,[1] eut lieu alors que Gluck atteignait à sa soixantième année, Grétry n'ayant encore que trente ans. S'il faut en croire l'auteur de *Richard Cœur-de-Lion*, si le maître d'*Orphée* se divertit à le faire parler en se bornant à l'interroger, et en feignant parfois de le contredire pour mieux connaître ses idées, celles-ci étaient pourtant les plus chères à Gluck lui-même. La causerie avait pour témoins quelques amateurs : en la rappelant, Grétry reste convaincu que son illustre aîné prit plaisir à lui faire développer ainsi, explicitement, devant témoins, des pensées qui avaient fait le fond de sa réforme. Ce dialogue où Gluck appelle " mon cher enfant " Grétry qui lui répond " mon cher papa ", n'est pas seulement amusant. Il est typique parcequ'il est tout à la louange de la mélodie génératrice de l'harmonie, " la mélodie n'étant pas plus dans l'harmonie plaquée que la Vénus de Médicis n'était dans le bloc d'où elle sortit, mais l'harmonie étant forcément dans un beau chant ". Gluck feint

[1] Publiée dans la *Revue de Paris,* avril 1845.

d'objecter qu'à ce compte l'harmonie perdrait. " Qu'importe, s'exclame Grétry avec un beau feu, si la mélodie y gagne ! Les licences harmoniques, les modulations hardies n'appartiennent qu'aux maîtres qui n'en abusent point. Si vous rendez un élève harmoniste avant d'être mélodiste, il abusera de la science et ne sera jamais chantant. Peut-être ne sera-t-il jamais un grand harmoniste : tant pis pour la tête des érudits, et tant mieux pour le cœur des gens sensibles ! " — Donne-t-on, dit Gluck en souriant, le chant à qui ne l'a pas dans l'âme ? — Celui qui ne l'a pas doit rester professeur, composer solfèges et fugues en renonçant à l'art dramatique, à l'art de peindre. — En ce cas, répond doucement l'auteur d'*Alceste*, beaucoup de professeurs et peu de grands peintres ! "

Et Grétry insiste : " Seuls sont compositeurs dramatiques ceux qui, chantant naturellement, ont un ample foyer de sensibilité qui s'exhale dans leurs chants : ceux-là seules sont destinés à notre art. " Et il explique que l'on devra d'abord habituer un élève à composer des chants sur des paroles de différents genres, à moduler ; qu'il sache ou non par quelles règles, cela importe peu, pourvu qu'il le fasse par sentiment, en respectant la vérité déclamatoire et la prosodie, et s'approche au plus près de la justesse de l'expression psychologique des personnages, après quoi viendra l'éducation technique proprement dite. Ainsi ne fera-t-il jamais " parade de science en se rendant inchantable et baroque ". Toute cette conversation est moins un débat qu'un exposé dialogué du gluckisme, et on voit que telle de ses boutades est singulièrement actuelle, ainsi d'ailleurs que cette dernière phrase de Grétry : " Je dis à présent aux compositeurs trop savants, forts d'harmonie et maigres de chant, qu'ils renversent l'ordre naturel des choses en mettant la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre. " Est-il bien réel que ceci ait été écrit il y a plus de cent ans ? Il semble que l'encre soit encore fraîche...

***

C'est sur une vision d'intimité que se clora cette série de souvenirs, peu ou point évoqués jusqu'ici, relativement à Gluck. Cette vision, le musicien allemand Reichardt nous l'a conservée telle qu'il l'avait eue vers la fin de la vie de ce grand vieillard. C'était en 1783. Gluck avait quitté Paris après sa série de triomphes inouïs, et il s'était retiré en son château de Brechtholdsdorf, près de Vienne.

J'arrivai en voiture,[1] écrit Reichardt, et trouvai un grand vieillard majestueux, vêtu d'un habit gris richement brodé d'argent, d'une mise recherchée, qui s'avança à ma rencontre, entouré de ses serviteurs et qui m'accueillit, pauvre capellmeister en habit de voyage, avec plus de pompe que je n'aurais voulu. On se mit bientôt à table, fort bien servi, mais notre héros, déjà sous le coup d'une première attaque, et très surveillé par Mme Gluck, fit moins d'honneur au repas qu'il ne l'aurait désiré. La conversation n'en fut pas moins soutenue et animée, dirigée par une l'aimable et l'intelligente maîtresse de maison, et par un abbé à demeure auquel Gluck confiait le soin de sa correspondance et de sa comptabilité. Car le grand homme, très attentif au marché des valeurs, ne négligeait aucune occasion de s'enrichir. On parla d'abord beaucoup de Klopstock et du margrave de Bade, chez qui Gluck avait fait la connaissance de l'auteur de la *Messiade.* Je connaissais moi-même Klopstock depuis longtemps, et dans mon voyage en Italie avec Lavater je m'étais arrêté chez le margrave. La conversation fut donc animée, et j'obtins la promesse que le maître me ferait entendre après le repas, la musique qu'il avait composée, sans l'écrire encore, sur l'*Hermannschlacht* et d'autres odes de Klopstock. Madame Gluck eut beau protester énergiquement, dès le café fini, et une petite promenade expédiée, Gluck se mit au piano et chanta d'une voix faible, rauque, la langue pâteuse, et soutenu de quelques accords, plusieurs morceaux qui m'enthousiasmèrent. Je fus autorisé à transcrire sous sa dictée une de ces compositions [2]. Entre les différents chants de l'*Hermannschlacht* Gluck imita plusieurs fois le son des cors et les appels des combattants derrière leurs boucliers ; une fois il s'interrompit pour me dire qu'il cherchait pour cette œuvre un instrument nouveau.

Il est difficile de donner une idée de ces chants, interprêtés par l'auteur. Ils semblaient une déclamation perpétuelle, dont la mélodie eut été absente. Quel dommage que Gluck ne se soit pas résolu à les écrire !... Si l'obligation de revoir une fiancée bien aimée ne m'en avait empêché, combien j'aurais eu plaisir à accepter l'invitation de Gluck et à séjourner quelque temps auprès de lui, pour mettre au net ces œuvres qu'il portait dans sa tête, et que l'âge, la maladie, et surtout l'anxiété de son entourage viennois, l'empêchèrent de réaliser.

Aux murs pendait le beau portrait de *Duplessis*, où l'on voit le grand homme les yeux au ciel, le visage inspiré. A peine avais-je émis le souhait de posséder une reproduction de cette toile, que Gluck me le promit, et quelques mois plus tard je reçus une copie du tableau à Berlin, avec une lettre des plus obligeantes.

Le soir et le lendemain matin nous fûmes seuls dans son cabinet, et la conversation roula sur Paris. Gluck connaissait à fond Paris et les Parisiens. Il en parlait avec une ironie non dissimulée, et me raconta sur ce ton comment il avait utilisé leur entêtement et leur snobisme, pour leur faire accepter sa grande et nouvelle manière.

Je dus lui promettre d'aller entendre aussitôt que possible ses opéras à Paris

[1] Allgemeine Musikalische Zeitung. (*Breitkopf* 1813, *n*° 41, *p.* 670).

[2] Reichardt a publié cette ode dans *On Blumenstrauss* de 1792, dont un unique exemplaire a été retrouvé par M. Liebeskind chez M. W. Rust.

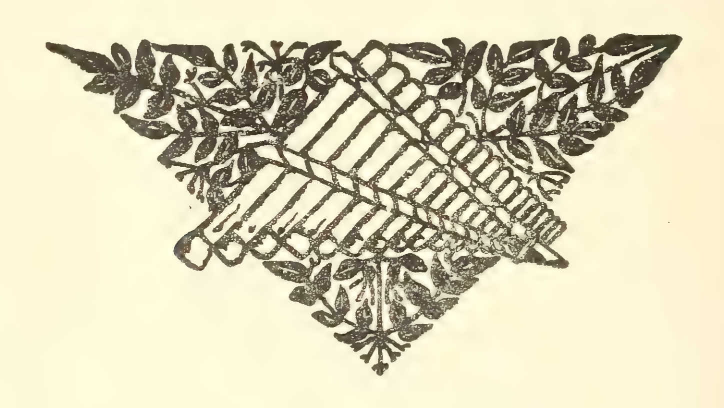
même, où disait-il survivait encore la tradition du style qu'il avait imposé. [1]

Gluck avait promis, dans le feu de la conversation, de m'accompagner le lendemain à Vienne, et d'y prendre part au déjeuner que le Directeur Schroeder et le brave Krause de Stockholm avaient préparé pour lui, comme une petite fête intime et significative. L'idée parut remplir d'effroi la vigilante maîtresse de maison, et comme Gluck ne semblait pas encore tout à fait remis de la journée agitée, qu'il avait passé avec moi, et dans laquelle s'étaient suivies plusieurs promenades, à pied et en voiture, le projet en resta là, et je me séparai de lui avec cette horrible conviction, que je ne reverrais plus jamais cet homme admirable.

Et en effet, quatre ans après, Gluck mourait pour avoir humé, malgré les plus expresses défenses, une verre de liqueur avec des invités, au café, pendant que Marianne Gluck s'était absentée un instant.

Jusqu'au bout il avait été un sensuel, un gourmet, un franc buveur, comme au beau temps où, faisant porter son clavecin sur une pelouse ensoleillée, il composait ses mélodies immortelles en buvant du champagne. L'examen des quelques données que nous avons pu réunir sur la période mal connue de sa vie, montre par quelle lente préparation, par quelle sagace expérience technique, mais aussi par quel intense amour de la vie sous toutes ses formes, quelle intelligence ductible et quelle aventureuse, fantaisiste et logique énergie s'était constituée la personnalité majestueuse et brûlante qui subjugea l'élite française à la veille de son grand bouleversement social.

Camille Mauclair.



[1] Reichardt tint parole. Il vient sur France en 1785, et en 1791-92 il a laissé deux volumes que l'histoire de la Révolution aurait intérêt à connaître : *Vertraute Briefe über Frankreich* (Berlin 1792-93).

L'ÉCRITURE DE GLUCK

Les documents sur lesquels s'appuie cette étude (une dizaine de lettres missives dont plusieurs écrites en français et les autres en allemand, mais avec de nombreux mots français dans le texte) portent des dates s'échelonnant de mai 1775 à mai 1780. Or l'auteur d'*Orphée* comptait soixante et un ans en 1775. Pour bien des créateurs esthétiques, l'écriture tracée à cet âge ne donnerait qu'une idée assez faiblement exacte de l'étendue et de la nature de leurs facultés à l'époque de leur meilleure production. Mais si l'on veut bien se rappeler que les dernières versions d'*Orphée*, d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Alceste* ont précédé de peu l'année 1775 et que, d'autre part, les années 1777 et 1779 virent triompher à l'Opéra de Paris l'*Armide* et l'*Iphigénie en Tauride* — deux des productions les plus parfaites du maitre, d'après des critiques très autorisés — on est en droit de penser que Gluck possédait encore, pendant la période envisagée plus haut, la plénitude de ses moyens intellectuels. Il y joignait d'ailleurs les fruits d'une expérience déjà longue et le contrôle d'un goût de plus en plus épuré.

Observons aussi que, parmi les documents étudiés, quatre ont été écrits en 1775. Ce sont ces derniers que nous envisagerons plus spécialement pendant les développements qui vont suivre.

* * *

Les caractères les plus saillants de l'écriture de Gluck sont la clarté, la netteté, l'énergie calme du tracé, la grâce des mouvements qui, malgré leur amplitude parfois grande, restent toujours harmonieux et équilibrés.

Bien que dans quelques autographes les lignes se montrent un peu plus serrées que dans d'autres, il ne se produit jamais aucune confusion. L'air circule aisément entre les mots et les lignes.

Nous avons donc là une intelligence de tout premier ordre, à la fois belle, claire et robuste.

L'esprit, très cultivé (simplifications, formes typographiques auxquelles il faut joindre des signes de notation musicale) a de la netteté et

de la profondeur, plus de puissance d'attention et de réflexion que de vivacité proprement dite, (écriture relativement lente, modérément inclinée, quelques finales sobres) ; la raison y domine et maintient dans de justes limites une imagination des plus grandes.

Une trace de cette lutte, entre la raison souveraine et les tendances parfois excessives de l'imagination, subsiste dans certaines hampes de *d* rabattues vers la gauche et sur la ligne. On les rencontre assez souvent dans les mots écrits en français. Ce signe est également fortifié par les redressements subits et momentanés de l'écriture.

La sensibilité, aussi bien intellectuelle que morale, apparaît comme extrêmement vive. Elle se manifeste par les inégalités de toutes sortes de l'écriture : très en hauteur (lettres petites et grandes dans le même mot, mots plus grands et mots plus petits) ; en largeur (lettres larges et étroites) ; en espaces entre les lettres ; en espaces entre les mots ; très en direction (lettres inclinées au milieu de lettres redressées) ; très en intensité (tantôt plus lente tantôt plus rapide). Les mots sinueux ou très sinueux abondent dans le texte.

Les lettres, généralement liées ensemble dans les mots (écriture beaucoup plus liée que juxtaposée), indiquent le rôle prépondérant de la déduction, de la logique dans le raisonnement. Ce signe, rapproché de la direction rigide de certaines lignes, de l'énergie du tracé (pleins fortement marqués, etc.) révèle une grande suite dans les idées jointe à une forte dose de persévérance.

Le sens critique apparait comme fin et aiguisé (finales parfois assez courtes et acérées). Le goût des plus délicats, (formes gracieuses, harmonie des mouvements) s'unit à un heureux sentiment des proportions, (bonne ordonnance). Certaines finales et hampes de *d* montantes, des points sur les *i* délicats et élevés, indices d'idéalisme marqué, disent à quelle hauteur pouvait s'élever l'inspiration.

Ce cerveau, si vigoureux et si bien organisé, savait accueillir les idées nouvelles. Seulement, avant de leur donner droit de cité, il les soumettait à un examen scrupuleux, presque méfiant, durant lequel, sans hâte et loin des bruits extérieurs, il en scrutait attentivement le fort et le faible. L'écriture de Gluck, du reste, comporte quelques lettres de forme originale, révélatrices de sa tendance innée à sortir des sentiers battus.

C'est à l'ensemble de ces dons si divers et qui se complètent si harmonieusement qu'il faut attribuer le charme délicat, la beauté noble et

en quelque sorte épurée des airs de Gluck. On y voit comme un reflet de la splendeur calme et équilibrée des œuvres de la statuaire antique.

L'écriture de Gluck présente quelques analogies avec celle de Jean-Sébastien Bach. Comme cette dernière, mais dans une mesure peut-être un peu moindre, elle montre la grâce et le charme alliés à la force. Toutefois dans l'écriture de Bach on observe plus de fougue, plus de chaleur et aussi plus de puissance.

* * *

Le fond du caractère est la bonté (écriture plus arrondie qu'anguleuse, tendance dextrogyre, c'est-à-dire vers la droite). Il y a de la bienveillance dans les manières, légèrement hautaines cependant et empreintes aussi de quelque réserve (écriture relativement lente, faiblement inclinée ; lettres *o* et *a* bien fermées, parfois avec œilleton ; finales parfois écourtées). La susceptibilité, extrêmement grande, se trahit par les lettres subitement resserrées de temps à autre, notamment les *m ;* par les mots sinueux et très sinueux ; par les inégalités marquées d'intervalles entre les lettres ; par les grandes inégalités de direction ; par les traits plus anguleux par moments. Tous ces signes sont les indices d'une nature fort impressionnable, malgré le calme et la froideur apparents ; nature capable de mouvements subits, de violentes colères lorsque l'amour-propre se sentait blessé.

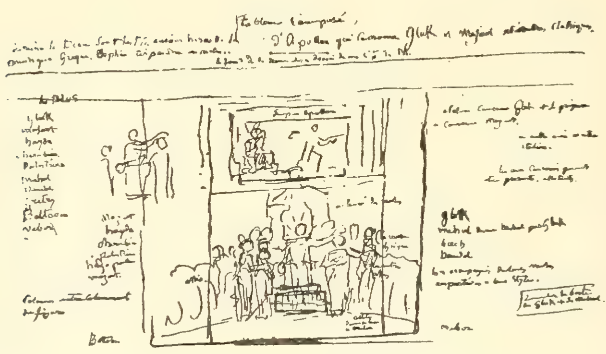
Habile dans la conduite des affaires, ainsi qu'il sied à un esprit où voisine la puissance d'attention et de réflexion, déjà signalée, avec l'instinct diplomatique (lignes parfois serpentines, quelques mots gladiolés, c'est-à-dire dont les lettres vont en diminuant), Gluck y montrait néanmoins une parfaite loyauté (netteté de l'écriture, clarté, simplicité, régularité, mots parfois grossissants). La constance des formes graphiques dans les autographes des diverses époques ne laisse aucun doute sur la sureté de ses relations et sur sa fidélité aux amitiés aussi bien qu'aux engagements.

La volonté, chez Gluck, n'apparait pas comme réellement autoritaire, en dépit de l'énergie du tracé, mais elle est fortement trempée, continue dans son action, patiente et tenace (relief de l'écriture, quelques angles dans les mots, barres de *t* rattachées à la base ou bien courtes et fortes, harpons aux finales).

Il y a une certaine modestie dans la signature de dimension égale à celle du texte et dont le *g* initial dépasse à peine les proportions d'une minuscule. Il la faisait pourtant précèder (à de rares exceptions près) du mot " chevalier " auquel il paraissait tenir fort et qu'il écrivait souvent un peu plus gros que le nom lui-même. Ce mot est en français même dans les autographes écrits en allemand.

Le petit paraphe à la fois fulgurant et en lasso qui complète la signature, révèle, outre l'habileté en affaires, une certaine activité et quelque initiative. Le soulignement à gauche, avec vif retour vers la droite, que l'on voit dans certains autographes, prouve que l'illustre musicien avait le sentiment de sa haute valeur et, en plus, qu'il ne craignait nullement les polémiques.

Louis M. Vauzanges.



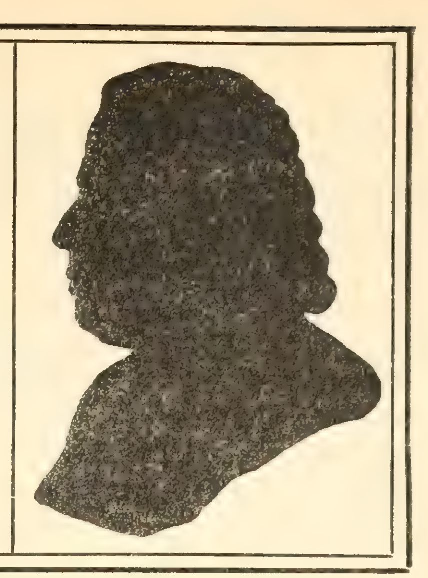
Apollon couronnant Gluck et Mozart

Dessin de Ingres (*Musée du Louvre*)

L'ICONOGRAPHIE

DU

CHEVALIER GLUCK



Est-ce le hasard, le bon hasard auquel le musicologue est bien obligé de croire, lui aussi ? L'iconographie du plus grand des compositeurs tchèques se trouve rassemblée à Paris. Peut-être ignorons-nous l'existence de portraits italiens, allemands ou anglais, perdus dans quelques collections, ou disparus à jamais !... Et pourtant ! Comment admettre que toutes ces toiles aient attendu la visite de l'érudition pendant plus d'un siècle ? Non, il faut plutôt reconnaître ici la main du destin. Le Français, né visuel, comme aurait dit Boileau, voulut contempler les traits de celui qui venait de s'imposer à ses oreilles. Il tenait à voir l'homme qui avait déchaîné une des plus grosses campagnes de presse dont notre pays ait conservé le souvenir ; il voulait toucher des yeux le héros de l'*Affaire*, qui introduisait dans l'art les mœurs de la politique, et qui préparait la Révolution par la musique !

A la vérité, l'iconographie française de Gluck, ne nous donne que la physionomie d'un vieillard. Le chevalier arriva chez nous à soixante ans passés. C'est un homme encore vigoureux, mais déjà marqué par l'âge, que connurent, Houdon, Duplessis, Greuze et tous ceux qui cherchèrent à fixer l'expression de cet auguste Bohémien.

Nous n'avons donc pas le Gluck enfant, au moment où il courait les forêts du prince Kaunitz, ni le jeune homme, que le comte Melzi entraînait au classique voyage d'Italie, ni le maestro dont Sammartini avait adouci les manières et que Londres, Copenhague et Vienne allaient

applaudir. Nous n'apercevons le grand homme qu'à Paris, là précisément où il fut plus grand et plus homme qu'ailleurs, en face d'un public opiniâtre, belliqueux et frivole. Mais, si les étapes nous manquent, nous avons la maturité et la figure du génie. Quatre grands artistes se sont appliqués à nous la rendre.

C'est d'abord le peintre Duplessis. Puis un anonyme, où il convient de voir un des meilleurs maîtres de cette fin du XVIII[e] siècle français. Puis encore le tendre Greuze. Enfin Houdon, qui nous offre un relief. Et, si l'on veut encore, le délicat Saint-Aubin. Toutes les autres effigies de l'auteur d'*Armide*, jusqu'à présent connues, rentrent dans ces quatre types et n'en sont que des répliques ou des copies.

***

Le *Gluck* de Duplessis est le portrait officiel. Cent ans plus tôt, il eut été signé Mignard ; sous Louis XV il eut porté le nom de Largilière ou de Nattier. Ne regrettons rien. Il est fort beau. " Vêtu d'un habit bleu à reflets saumon, les yeux levés au ciel, aux traits qui portent l'empreinte de l'âge et sont comme sillonnés par tout le labeur d'une vie, au front bombé, aux lèvres entr'ouvertes, c'est Gluck à son clavecin, transfiguré par l'inspiration et dominé par le démon de l'harmonie. C'est une interprétation, une mise en scène de Gluck pour ses admirateurs, le petit groupe artistique qui entoure Arnaud. " [1]

Exposé au salon de 1775, l'œuvre de Duplessis, qu'accompagnait le portrait du Roi, fit sensation. Depuis quelques mois déjà, l'atelier du peintre s'était entr'ouvert pour laisser admirer les traits de l' " Orphée allemand " :

On m'a interrompue, écrit M[lle] de Lespinasse, on est venu me proposer d'aller chez Duplessis. C'est un peintre de portraits qui sera à côté de Van Dyck. Je ne sais si vous avez vu le portrait de l'Abbé Arnaud peint par lui. Mais mon ami, ce qu'il faudra voir, c'est Gluck. C'est un degré de vérité et de perfection qui est mieux que la nature. Il y avait là des têtes toutes de caractères différents ; je n'ai jamais rien vu de beau et de vrai à ce point-là. [2]

Et Bachaumont renchérit :

On voit que l'auteur s'est complu à tracer le portrait de M. le Chevalier

[1] Belleudy, *J.-S. Duplessis*, p. 50.
[2] Lettre du 9 octobre 1774.

Gluck, tête de caractère, où il a voulu faire passer tout le génie de ce grand musicien. Il le représente assis devant son clavecin au moment de la composition. Il ne lui donne point cet air d'énergumène ces tons forcés et violents qui annoncent plus l'impuissance que la véritable fécondité. Il a cette chaleur douce et soutenue qui produit sans effort. Tout ce que j'y critiquerais, c'est la perruque, accessoire dans le costume sans doute, mais non essentiel. Il n'aurait pas été contre l'usage de le montrer la tête nue ou enveloppée simplement d'un mouchoir, attribut plus pittoresque. [1]

Les portraits, ajoutait le rédacteur du *Mercure*, sont toujours en grand nombre au Salon. Le concours des Spectateurs s'est arrêté devant le beau portrait de S. M. Louis XVI, peint à l'huile par M. Duplessis. Ce portrait, ainsi que ceux de M. Allegrain, sculpteur, et de M. le Chevalier Gluck par le même artiste sont rendus avec une vérité dans les couleurs, une fermeté dans la touche et une finesse dans la partie des détails qui ne laisse rien à désirer. C'est la nature même, mais la nature animée et saisie dans son moment le plus heureux. On a pu remarquer dans la tête du célèbre musicien allemand l'expression du génie inspiré. [2]

Et *La Lanterne*, (déjà), ajoute ce dialogue des Morts :

L'Argilière. — Par mes pinceaux ! je voudrais pour beaucoup qu'Orphée fut ici ! Oh ! quel beau portrait ! Quelle âme ! Quel feu ! Quel naturel dans cette tête !

Rigaud. — Je vois la vérité de ce que l'on m'a dit. L'ami Duplessis est long à opérer. Voyez-vous comme cette main parait fatiguée ?

L'Argilière. — Morbleu ! c'est une furieuse envie de critiquer que de prendre garde à cela. Pour moi la tête empêche de voir la main. C'est un portrait superbe !

Rigaud. — Eh bien ! ne voilà t'il pas l'Argilière qui s'emporte comme une soupe au lait !

L'Argilière. — C'est que je ne suis pas jaloux, moi !

Rigaud. — Ni moi non plus.

L'Argilière. — Hum ! je ne sais qu'en dire... [3]

Dans une lettre publiée plus haut, on a vu que Gluck partageait le sentiment général ; il aurait aussi désiré que Duplessis retouchât les mains quitte à renvoyer le portrait à Paris. Mais la toile resta à Vienne, ornant le salon du maître ; sa veuve la légua au Musée impérial. C'est encore là qu'il faut aller l'admirer.

Le *Gluck* de Duplessis est resté le portrait classique de l'auteur des *Iphigénies*. C'est sous cet aspect, plus inspiré que naturel, que l'on voulut

[1] *Mémoires secrets*, Tome XIII, p. 176.

[2] *Mercure de France*. Octobre 1775 p. 194.

[3] *La Lanterne magique aux Champs Elysées, ou l'Entretien des Grands peintres, p.* 19.

se représenter le compositeur idéal de la tragédie lyrique sous Louis XVI. Nombreux sont les états et les répliques, plus ou moins fidèles, sous lesquels ce Gluck-type nous parvenu.

Il y a d'abord les préparations de Duplessis lui-même. Elles ne comportent généralement que la tête, dans son beau mouvement idéalisé. L'une d'elles se trouve au Musée de Versailles. Une autre appartient au Docteur Tuffier, heureux possesseur, (nous allons le voir), d'un autre portrait beaucoup moins connu du célèbre musicien. Une troisième étude, appartenant au comte de Franqueville, provient de la famille Erard. Une autre encore avait figuré à l'Exposition des Cent Pastels, en 1908; elle avait atteint à la vente Doisteau le grand chiffre de 71.000 francs. Une autre, exposée en 1874 à l'Exposition faite au Palais Bourbon au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains, appartenait à Mme Viardot et fut acquise, en 1910, moyennant 8,000 francs, par le marchand Stettiner, qui s'est énergiquement refusé à nous faire connaître son sort... Il semble donc que le peintre ait laborieusement cherché cette stylisation à laquelle il voulait soumettre le visage de son modèle.

Duplessis avait d'ailleurs souci de rendre ce portrait populaire, et, avant même que le Salon de 1775 ne fût ouvert, on vit paraître une estampe, signée Miger[1], que le portraitiste présentait lui-même à l'Académie des Beaux-Arts, afin de prendre date et d'obtenir jouissance du privilège royal[2]. C'est un médaillon entouré de ces vers :

De l'art d'aller au cœur par des accents touchants
Nul autre mieux que lui n'a montré la puissance,
Et de tous ses rivaux, c'est le seul dont les chants
Ayent charmé son pays, l'Italie et la France.

Des copies manifestes de Duplessis ont ausssi, et très certainement circulé. Le Musée de l'Opéra ne possède une, assez médiocre, de petites dimensions. Nous en voyons la preuve dans le récit de Reichardt, publié plus haut.[3] La toile que Gluck promet à son visiteur et qu'il lui fit ensuite parvenir ne serait-elle pas celle du nommé Klimesch, qui reproduit exactement la toile du musée de Vienne, et qui se trouvait dernièrement dans la collection Colnaghi de Londres ?

[1] Miger, né à Nemours, en 1736, mourut à Paris en 1820.
[2] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de Sculpture*, t. VII p. 190.
[3] Voir p. 10.

Mais, parmi toutes les manifestations iconographiques, dont le portrait de Duplessis favorisa la multiplicité, il est une miniature dont le souvenir nous touche. C'est une gouache, ornant une tabatière donnée, dit-on, par Gluck à l'acteur Monvel, et qui devait parvenir comme un legs précieux à l'un de nos plus grands maîtres le la musique moderne. Le célèbre Baptiste de Monvel eut en effet pour descendante Mme César Franck ! En rêvant aux *Béatitudes*, le père Franck put sans doute contempler le visage échevelé, et les yeux brillants de son grand ancètre spirituel, du chevalier à la forte figure.

***

Tout à côté de Duplessis il faut citer l'admirable anonyme dont nous connaissons deux exemplaires. L'un chez le Dr. Tuffier et qui fut jadis à Alexandre Dumas fils, puis à Doisteau, et l'autre (un peu diminué) chez le Dr. Foucault, à Fontainebleau. C'est, bien entendu, à Duplessis lui-même que va l'attribution moutonière de ces toiles. Cet homme laid, assis dans un fauteuil de velours rouge, enveloppé d'une robe à ramages, [1] et appuyé sur ses partitions d'*Iphigénie* et d'*Orphée*, cette tête qu'un foulard autour du cou veut rendre intime et qui n'en reste pas moins très composée, a passé jusqu'ici pour une préparation au tableau fougeux du musée de Vienne. Seul, je crois, M. Paul Alfassa, lors de l'Exposition de l'art français à Berlin (1910), eut la franchise d'émettre quelques doutes.

> J'ai peine à reconnaître sa main (de Duplessis) dans le *Gluck* de la Collection Tuffier, d'ailleurs excellent, écrivait-il. Le compositeur est appuyé à une table où pose la partition d'*Iphigénie* représentée en 1774, et je ne vois point à Duplessis vers cette époque, cette peinture ferme et sèche, cette couleur plutot sombre. [2]

A qui ferait-on croire, en effet, qu'il s'agit de préparer par ce déshabillé galant, l'essor du génie qui piaffe sur son clavier ? Le *portrait au foulard*, est précisément le contraire de celui au clavecin. Ici c'est l'homme de société appuyé sur sa renommée, qui nous accueille d'un air vaguement intéressé, légèrement pincé, prêt au sourire ou à la gravité, suivant le visiteur que nous lui présentrerons. Il faudrait pouvoir mettre

[1] Cette robe de chambre à ramages se retrouve dans les portraits célèbres du peintre Jeaurat et du graveur J.-G. Wille, par Greuze.

[2] *Revue de l'Art ancien et moderne* 1910, p. 301.

un nom sous cette admirable toile, et un des meilleurs dont cette fin du siècle fut capable. Mais le portraitiste de cette époque est souvent obscur et son œuvre souvent cachée par l'anonymat.

***

Arrivons à Greuze. Ici plus d'embarras. Le portrait du Louvre, légué en 1907 par Marmontel, professeur du Conservatoire, est d'une attribution évidente, et dont on n'a pas cherché à discuter la vraisemblance. Beaucoup plus discutable, sinon tout à fait insoutenable, est l'attribution au même maître d'un portrait qui passa par la vente Oppigez, puis par celle de Vibert, et qui se trouve actuellement dans la célèbre collection du Roi de Roumanie. Est-ce Greuze, est-ce même Gluck? Nous en doutons fort.

Par contre, à l'appui du *Gluck* du Louvre, il faut signaler la très remarquable sanguine de la collection André Dormeuil.[1] Il paraît clair que l'une a préparé l'autre. Pour passer de l'étude à l'œuvre définitive, Greuze s'est plu à ménager certaines atténuations. La lumière plus douce qui enveloppe la perruque, l'ampleur du costume qui diminue la face, une pointe de malice dans les yeux suffisent à masquer la trivialité de la face telle qu'elle s'affiche sur le dessin premier. Pour l'historien de la musique la sanguine est révélatrice. Voyez ce cou de taureau, cette bouche sensuelle, qui s'encadre dans une large mâchoire, ces yeux mauvais, et calmes, dont le portrait sauve le regard froid, en nous faisant croire qu'ils sont remplis du noble souci du génie. Et cette figure toute en largeur, en puissance, en autorité ! Tout cela est vu, et transcrit avec un incroyable naturel. Nous sommes bien loin du ravissement céleste à la Duplessis !

***

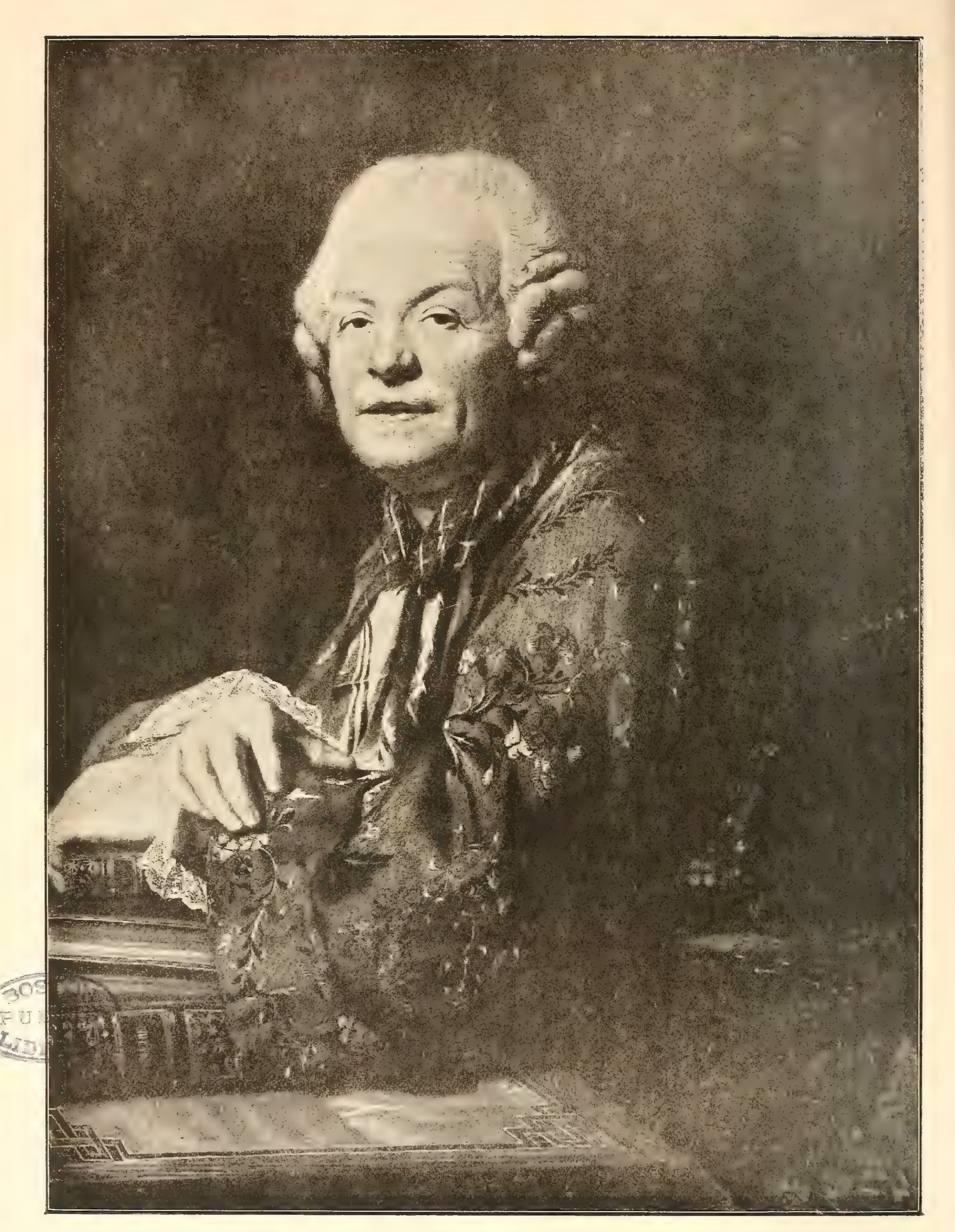
A côté de ces trois interprétations, était-il possible d'en créer encore une troisième ? Houdon semble y avoir réussi. Son Gluck, dépouillé de tous les attributs du génie et de la mode même, son Gluck sans perruque, sans attitude poétique ni mondaine, vient compléter notre iconographie.

Au Salon de 1775, en même temps que Duplessis, Houdon exposa

[1] Acquise à la vente Beurdeley, le 13 mars 1905. Le catalogue de cette vente l'attribuait à Duplessis, et citait à l'appui de cette assertion la gravure au trait de Landon, pour l'*Histoire d'Allemagne* (vers 1810).



Gouache appartenant a
Madame César Franck



Portrait Anonyme

(Collection du Dr. Tuffier)

le buste, donnant à Bachaumont et à ses contemporains l'occasion d'une comparaison et d'un développement littéraire, auxquels il était facile de s'abandonner. Se rendre acquéreur de l'œuvre elle-même eut été plus heureux. Ce fut un étranger, le duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar, qui se chargea de ce soin, pour peu d'argent du reste, ainsi qu'on en jugera par cette lettre du grand artiste à l'hélléniste Dansse de Villoison :

Paris, le 6 septembre 1775.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous envoyer ci-joint la note que vous m'avez demandé (*sic*) concernent les ouvrages de sculpture exposés au Salon et principalement les miens. Quant au portrait de M. Gluck, je suis convenu avec M. le baron de Knebel de 4. louis. Les frais de caisse et d'emballage seront payés à l'arrivée du dit à Weymard, lequel a été encaissé et envoyé par M. de Lorme à messieurs Miville et Perrin à Strasbourg sous l'adresse du duc.

J'ai l'honneur d'être, avec toute l'estime et la considération que vous méritez, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

Houdon. [1]

Pour quatre vingt francs le buste, ou l'un de ses moulages, gagna l'Allemagne ; il séjourne aujourd'hui au musée de Schwerin. Toutefois un *Gluck* en marbre du même artiste devait, deux ans plus tard, faire l'objet d'une touchante manifestation de sympathie artistique. Le 14 juillet 1776 un groupe d'artistes et de personnalités mondaines, en tête desquels figuraient Gossec, Chabanon, Berton, Legros etc... comparaissait devant Me Lemoine, pour s'engager à faire les frais d'un buste de Gluck par Houdon, destiné au foyer de l'Opéra. Ce qui fut fait. Après avoir été exposé au Salon de 1777, le marbre vint, en 1778, prendre sa place au Palais Royal à côté de ceux de Lully et de Rameau. Il émigra ensuite, avec l'Académie elle-même, au boulevard St. Martin, puis à la salle Louvois, à la rue Le Pelletier, et finit ses jours dans l'incendie du 29 octobre 1873.

Deux répliques du Houdon existent à notre connaissance ; l'une, au Louvre, signée Francin, l'autre au château de Chaalis, dans l'Oise, légué par Mme Edouard André à l'Institut. [2]

Il ne faut plus rien citer après ces œuvres maîtresses et typiques.

[1] Biblioth. nat., mss grecs, Supplément, 943.

[2] Nous remercions tout particulièrement le distingué conservateur du Musée, M. Gillet, d'avoir bien voulu nous envoyer une photographie de ce buste.

Le *Gluck* de Saint-Aubin qui orne les *Mémoires* de Leblond[1] est une délicate gravure d'après une cire de Krafft, dont nous n'avons pu retrouver l'original. Il n'ajoute rien aux données des autres effigies, si ce n'est cette remarque lapidaire :

Il préféra les Muses aux Sirènes.

De même quelques estampes qui célèbrent le feu du génie de ce grand homme ne nous en disent pas long sur sa physionomie.[2]

La caricature n'a certainement pas épargné le chevalier. Bachaumont nous parle d'une charge plaisante qui représentait Gluck, en costume allemand, à la tête d'une bande de dindons, gloussant à qui mieux mieux, et au bas de laquelle " on lisait *glou*, *glou*, *glou*, cri ordinaire de cette volaille ignoble ". Castil-Blaze, le facétieux, rapporte que Gluck s'était fait peindre trinquant avec sa femme, le verre en main. Il ajoute " Chenard, première basse de l'Opéra Comique, possédait ce tableau, je l'ai vu dans sa galerie en 1824 ".[3]

Comme curiosité, il convient de signaler *Une scène de l'enfance de Gluck*, par Félix Boischevalier, exposée au Salon de 1849, et le *Gluck*, de haute fantaisie, peint par Haumann en 1859, lithographié ensuite par Lemercier, appuyé sur une table Louis XV, qui recouvre différentes partitions, entre autres celle de *Démophon !*

* * *

Avouons donc que le hasard c'est montré généreux à l'égard de la France, non seulement en réservant à notre pays le soin de portraiturer l'auteur d'*Orphée*, mais encore en répartissant habilement cette exclusivité entre quelques artistes de premier ordre, dont chacun s'est efforcé de traiter son sujet avec origininalité. Ne semble-t-il pas en effet que les quatre effigies, que nous venons de soumettre à nos lecteurs, aient été conçues avec un mystérieux souci de nous présenter quatre aspects différents et complémentaires du même homme.

Le Gluck de Duplessis, longtemps cherché, et soumis à un effort laborieux d'idéalisation, c'est le génie et l'apôtre, dont les yeux regardent

[1] Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck. (Paris 1781).

[2] Par exemple la gravure au *Physionotrace* de Quenedey, d'après Houdon.

[3] Le catalogue de la vente Chenard, en 1832, ne nous renseigne pas sur ce point.

le ciel. Celui de l'anonyme, plus près de la terre et de nous, c'est l'artiste conscient de sa notoriété, sagement appuyé sur ses partitions, assis sur sa gloire, et richement habillé du manteau brodé que la fortune a jeté sur ses épaules. Avec Greuze, nous atteignons le tempérament vigoureux, sanguin, sensuel, que Madame Gluck mettait au régime et qui mourut d'apoplexie, le violent qui resta toujours (heureusement pour lui) paysan du Danube, et qui d'une même plume écrivait *Orfeo*, ou illustrait les vaudevilles polissons que Favart lui envoyait :

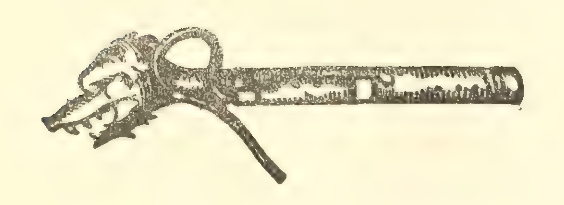
Le mettre en caca, le mettre en pipi,
Le mettre en capilotade.

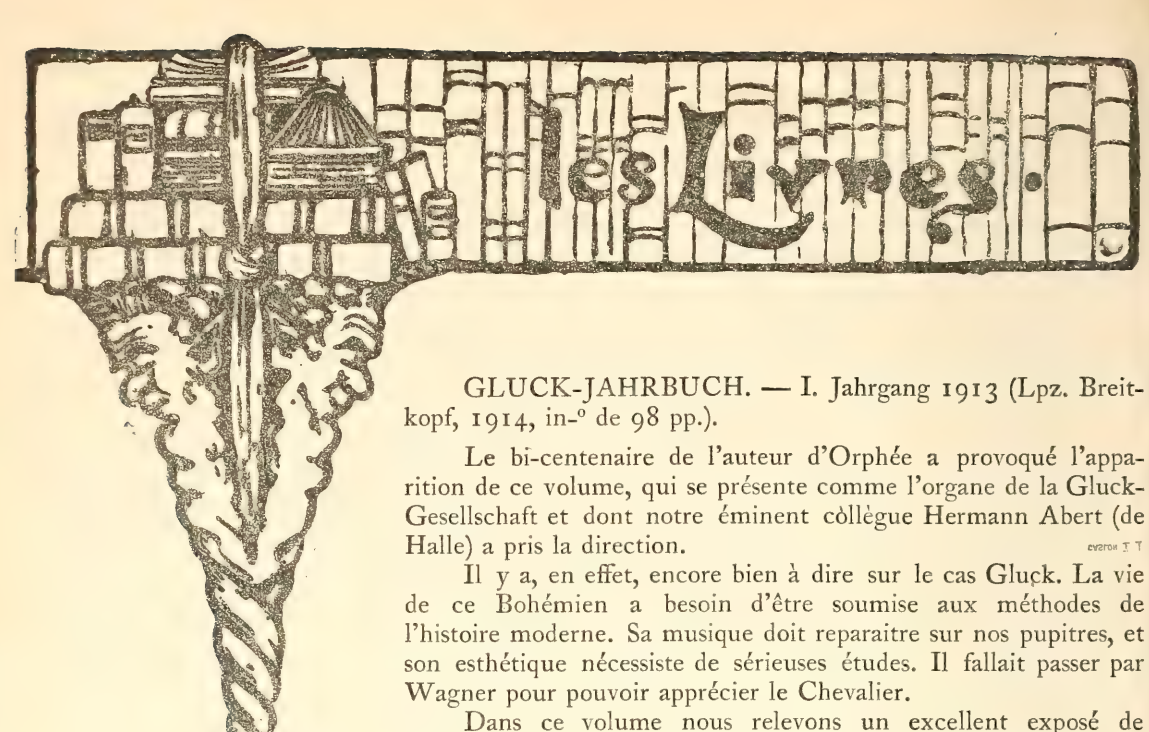
Enfin voici l'homme, réduit au naturel par Houdon, profil vivant, assez semblable à celui de Gustave Mahler, son compatriote ; figure madrée, grélée, dont le dessin, cependant vulgaire, retient et captive.

Et tout cet ensemble nous donne un Gluck complet. Entre ce visage que la musique a transformé, et cette tête qui a transformé la musique, tient toute une vie de patient génie. Si la perruque et le jabot nous rappellent que Gluck, en sa carrière très internationale, se soumit toujours aux formules de son temps, par contre, la carrure des traits et l'autorité du regard font assez supposer la personnalité invincible de ce grand paysan. La musique de Gluck date tout autant que celle de Gossec ou de Jomelli, et ce n'est pas sa trivialité parfois orphéonique, qui l'a protégée. Mais l'incroyable vigueur de ce tempérament germano-slave a prolongé jusqu'à nos jours un art élémentaire, dont nous subissons encore le pouvoir. Et n'est-ce pas ce caractère de force rusée, qui se dégage de l'impressionante iconographie que nous venons de voir ?

J. Leroux.

D'après des ducuments fournis par J. G. Prod'homme.





GLUCK-JAHRBUCH. — I. Jahrgang 1913 (Lpz. Breitkopf, 1914, in-° de 98 pp.).

Le bi-centenaire de l'auteur d'Orphée a provoqué l'apparition de ce volume, qui se présente comme l'organe de la Gluck-Gesellschaft et dont notre éminent collègue Hermann Abert (de Halle) a pris la direction.

Il y a, en effet, encore bien à dire sur le cas Gluck. La vie de ce Bohémien a besoin d'être soumise aux méthodes de l'histoire moderne. Sa musique doit reparaitre sur nos pupitres, et son esthétique nécessiste de sérieuses études. Il fallait passer par Wagner pour pouvoir apprécier le Chevalier.

Dans ce volume nous relevons un excellent exposé de M. H. Abert, deux articles français, l'un de Tiersot sur les premiers opéras de G., l'autre de St. Foix sur G. à Milan ; un autre de M. Englaender sur la question confuse des *Cinesi* et de l'*Orfano delle Cina*, enfin différentes contributions qui font de cet annuaire une sorte de Revue des Études Gluck. Pourquoi une telle publication ne serait-elle pas mensuelle ? Elle pourrait remplir son but en quelques années. Tandis que sa périodicité annuelle limite considérablement son action.

V. P.

HOHENEMSER (R.). — *Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke :* 1 vol. in-8° de VII, 562 pages avec portrait, autographes, et textes musicaux. — Leipzig, Breitkopf et Hoertel, 1913. — Broché 10 Mk, relié, 12 Mk. — QUATRELLES L'EPINE (M.). — *Cherubini* (1760-1842), *Notes et documents inédits :* 1 vol. grd in-8° de 173 pages, avec portraits et nombreuses illustrations. — Lille, Lefebvre Ducrocq, 1913.

Voici, sur un des premiers piliers du Conservatoire de musique de Paris, deux ouvrages bien différents. Le premier, dû à M. Hohenemser, comble très heureusement une regrettable lacune de la littérature musicale, en consacrant à l'esthétique et à l'œuvre considérable de Luigi Cherubini, une étude approfondie ; le second, dû à M. Quatrelles L'Epine et paru, en 1913, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, se cantonne strictement sur le terrain biographique et apporte à l'histoire de l'auteur de la *Messe du Sacre* une riche collection de documents inédits du plus vif intérêt. Jusqu'à ce jour, Cherubini n'avait guère tenté que des biographes, Miel, Place Picchianti, Bellasis, Crowest, Denne-Baron ; seul, Mr Pougin avait tenté, en 1882, de dégager le caractère des compositions du musicien Florentin dont Mr Kretschmar précisa, en 1906, l'originalité et la valeur historique ; il manquait un travail

d'ensemble sur les opéras italiens et français de Cherubini, sur ses ouvertures, ses messes, sa musique de chambre. C'est à parfaire cette tâche que vise le récent livre de M. Hohenemser. L'auteur s'efforce de montrer la place éminente qu'occupe Cherubini dans l'histoire de la musique, ses tendances romantiques, l'énergie et la puissance qui s'affichent dans le nouveau style de *Lodoïska*, par exemple. On lira avec intérêt tout ce qu'écrit M. Hohenemser sur l'influence que les compositions de Cherubini exercèrent tant en Allemagne qu'en France où il fut le maître d'Auber et d'Halévy, sur les réflexions que ses ouvrages inspirèrent à Weber et à Schumann. Nous nous étonnons seulement de voir l'auteur négliger presque complètement les sources parisiennes de l'iconographie de Cherubini, et demander son illustration à Vienne ou à Leipzig, alors que le maître passa à peu près 56 années de sa vie en France. — Au point de vue purement biographique, le livre de M. Hohenemser fournit peu de documents nouveaux, et se contente de faire état d'une érudition de seconde main. Ce livre constitue surtout, en dépit de son titre, une étude d'esthétique ; il s'adresse, ainsi que l'expose son auteur, plutôt aux musiciens qu'aux érudits, et se range dans la catégorie des publications de vulgarisation informée.

Il en va tout autrement avec l'ouvrage si nourri et si original de Mr Quatrelles L'Epine. Ici, l'historien a eu la bonne fortune de mettre la main sur une foule de documents inédits, agenda, relations de voyages, livre de dépenses, dont il a tiré un parti excellent pour nous tracer de Cherubini le portrait le plus vivant qui soit. Nous nous le représentons ainsi, minutieux, ordonné, inscrivant ses moindres dépenses, notant ses impressions de voyages important sans doute et quelque peu bourru mais pourtant bienveillant et familial. Il y a des détails aussi amusants que typiques : Cherubini prise beaucoup ; ses achats de " bon tabac " sont fréquents et, à sa mort, il ne devait pas laisser moins de 300 tabatières ; on le voit inscrire une somme de 6 francs pour " l'arrangement d'un parapluie pour le domestique ", et aussi, 1 fr. 50 qu'il paie à son pédicure.

Lorsqu'il voyage, il emporte toujours un " grand bureau en acajou qui contient son piano. " S'il perd au jeu, il réussit en bourse quelques spéculations heureuses. A 72 ans, son livre de dépenses en fait foi, Cherubini loue " un domino. " Toutes ces menues notations se complètent des indications fournies par l'agenda de Madame Tourette sa belle-mère, et, de la sorte, l'époque de la Restauration, de Charles X et de Louis Philippe, déroule devant nos yeux le plus précis et le pius varié des kaleidoscopes. — Ajoutons que Mr Quatrelles L'Epine met fin aux discussions sur la date de naissance de Cherubini, discussions auxquelles Mr Hohenemser accordait l'hospitalité de son livre, en publiant l'acte de naissance du musicien, d'où il appert que Luigi Cherubini naquit à Florence, non pas le 8 septembre 1760, mais bien le 14 septembre de la même année. Enfin, Cherubini, comme Boïeldieu, possédait un remarquable talent de dessinateur, et Mr Quatrelles L'Epine ne manque pas de donner la reproduction de 4 dessins du musicien, dont une curieuce gouache peinte sur une toile d'araignée. — Ajoutons qu'une abondante iconographie, tant de Cherubini lui-même, que de sa famille et de sa descendance, vient illustrer de la façon la plus heureuse le curieux ouvrage de Mr Quatrelles L'Epine, chercheur infatigable et érudit spirituel.

L. de la Laurencie.

STENDHAL. — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.* (Librairie ancienne Champion, in-4° de 500 pp. 1914).

Nos musicologues trouveront peut-être à sourire plus d'une fois de la désinvolture avec laquelle Stendhal, leur précurseur, manie la plume du critique et de l'esthéticien. Heureux

temps, où l'histoire de la musique commençait à Lulli, "toute l'ancienne musique des Flamands n'étant qu'un tissu d'accords dénué de pensées", où l'on pouvait rayer d'un trait de plume toute l'œuvre de Rameau, "art barbare", et où des rapprochements grossièrement simplistes satisfaisaient les esprits les plus curieux.

La préface écrite par M. Romain Rolland, étude minutieuse et attachante de la musicalité de Stendhal, suffirait à elle seule à attirer notre attention sur cette belle réédition, aussi luxueuse qu'opportune.

V. P.

LIVRES REÇUS

— GASCUE (F.). — *Origen de la musica popular vascongada.* (Extrait de la Revue Internationale des Études Basques, 1913, in-8°).

— GLUCK-JAHRBUCH. I Jahrgang 1913. (Bpz. Breitkopf, in-8° de 96 pp).

— MANUEL (Roland). — *Maurice Ravel.* (Paris Durand et fils, in-12° de 49 pp. frs. 2).

— STEEL (Grizelle S.). — *With lute and yre.* (London G. Allen and C° 1912, in-12° de 112 pp. 2-6).

— LUGONES (Léopold). — *La musique populaire en Argentine.* (Extrait de la Revue Sud-Américaine, Paris 32 avenue de l'opéra).

— MAQUAIRE (A.). — *La musique au foyer.* (Paris A. Colin, 1914, in-12° de 152 pp. fr. 1).

— CURZON (H. de). — *La musique au XVIIIe siècle.* Textes choisis et commentés. (Bibliothèque française. Plon. 1914, in-12° de 342 pp. Fr. 1.50).

— POUGIN (Arthur). — *Un directeur d'opéra au XVIIIe Siècle.* (Fischbacher 1914, in-8° de 143 pp.).

— DAUBRESSE (M.). — *Le musicien dans la Société moderne.* (Paris, Monde musical 1914, in-12° de 202 pp. Fr. 2.50).

— BORREN (Ch. van den). — *Les débuts de la musique à Venise.* (Bruxelles, Lombaerts, 1914, in-12° de 48 pp.)

— PETERS. — Jahrbuch des Musikbibliothek für 1913. (Lpz. 1914, in-4° de 123 pp.).

— MARAGE. — *Règles acoustiques et cliniques de la rééducation auditive.* Communication à l'Académie de médecine, janvier 1914).

— CAMIOLO (Arcangelo). — *Essai sur les lois psychologiques de l'intonation et de l'harmonie expliqués par les comparaisons des mouvements et des rythmes vibratoires.* (Italie. Caltanisetta 1913, in-4° de 300 pp. L. 4).

— SERVIÈRES (G.). — *Episodes d'histoire musicale.* (Fischbacher, 1914, in-12° de 310 pp., 3 fr. 50).

— SOUBIES — (Albert). — *Almanach des spectacles.* Année 1913. (Flammarion, 1914, in-12° de 310 pp., 5 fr.)

— MAUBEL (Henry). — *La trente-deuxième Cantate de Bach.* (Fischbacher, 1914, in-4° de 52 pp.)

Société Française des Amis de la Musique

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. Le Grand Duc Boris de Russie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente d'honneur : S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme
Président d'honneur : M. Henry Deutsch (de la Meurthe)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Gustave Berly, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député.*
M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*
M. Alexis Rostand, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. Gustave Cahen.

Secrétaire général : M. Louis de Morsier.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Léon Bourgeois, *ancien Ministre.*
M. Gustave Bret.
Mme la comtesse Gérard de Ganay.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme Daniel Herrmann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
M. J. Pasquier.
M. le Marquis de Polignac.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
M. A. Prègre.
Mme Théodore Reinach.
M. Jacques Rouché, *Directeur de l'Opéra*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
M. Jacques Stern.
Mme Ternaux-Compans.

BULLETIN MENSUEL

CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE

Nous avons le plaisir de rappeler à tous nos sociétaires qu'à l'occasion du Congrès International de Musique qui se tiendra à Paris du 1er au 10 juin prochain, le Comité Exécutif a bien voulu consentir, sur la demande de notre Vice-Président, Monsieur Jules ECORCHEVILLE, une réduction sur le prix d'inscription.

En conséquence, ceux de nos membres qui désireraient assister aux séances de travail, ainsi qu'aux concerts et réceptions donnés en l'honneur du Congrès, pourront, sur justification de leur qualité, obtenir une carte de Congressiste moyennant une souscription de 25 fr. (au lieu de 30 fr.)

* * *

Patronages. — Le conseil d'Administration de la Société, qui s'est réuni le samedi 23 mai dernier, chez Monsieur Gustave Berly, Président, a décidé à l'unanimité d'accorder son patronage aux deux concerts exceptionnels qui seront donnés à Paris par la célèbre société chorale de Barcelone, l'*Orfeo Catala*, sous la direction de Monsieur Louis MILLET, avec le concours de la grande cantatrice Maria BARRIENTOS et de l'éminent violoncelliste Pablo CASALS.

On verra, d'autre part, dans le présent Numéro de la Revue S. I. M. l'annonce de ces concerts ainsi qu'un article de M. Gustave BRET sur l'œuvre accomplie par l'*Orfeo Catala.*

Nos sociétaires auront d'ailleurs été avisés, d'autre part, par une circulaire, des avantages qui peuvent leur être accordés à l'occasion de ces belles manifestations.

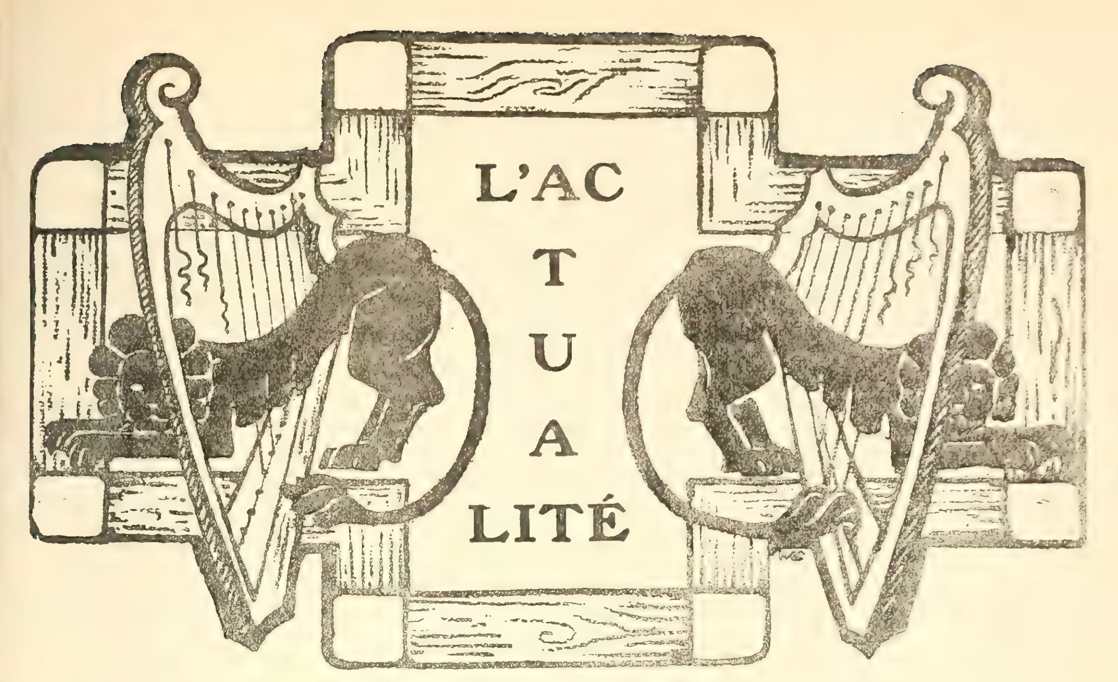
* * *

Au cours de la même séance, le Conseil d'Administration de la Société, répondant à la demande qui lui a été adressée par Monsieur Gustaf Nordling, Consul Général de Suède à Paris, a également décidé d'accorder son patronage au concert qui sera donné, à Paris, fin juin, sous le patronage du Prince Royal de Suède, par les chanteurs suédois.

Ces chanteurs, qui ont été spécialement choisis parmi leurs confrères et dont on peut dire qu'ils sont les égaux de leurs fameux précurseurs "les Etudiants d'Upsal" ont été invités par Monsieur le Baron de Coubertin pour contribuer par leurs chants à l'éclat des fêtes données à l'occasion du XXe anniversaire du rétablissement des Jeux Olympiques.

Nos sociétaires recevront également, en temps utile, le programme de cette manifestation.

Toutes les communications doivent être adressées au SECRÉTAIRE GÉNÉRAL de la Société, Rue de la Boëtie, 29.



Les Théâtres

SCEMO — MAROUF — LA LÉGENDE DE JOSEPH

Après une saison particulièrement terne et languissante nos deux grandes scènes lyriques viennent de monter en même temps, deux ouvrages d'une réelle valeur et d'une probité artistique singulière. Par une anomalie curieuse, leurs auteurs sont tous deux des musiciens appartenant à une génération assez peu combative, des travailleurs modestes se tenant à l'écart des querelles esthétiques, des isolés poursuivant sans l'appui et sans la solidarité d'un parti leur tâche quotidienne en dehors de toute préoccupation d'actualité et de mode, et soumis l'un et l'autre à une spécialisation professionnelle exactement semblable, à une éducation d'oreille rigoureusement parallèle puisque tous deux sont chefs d'orchestre à l'Opéra. Là s'arrête d'ailleurs la ressemblance de ces Ménechmes. L'un nous a donné une tragédie musicale, et l'autre une comédie lyrique, l'un nous conquiert par l'âpre violence de sa passion et l'autre nous séduit par sa souriante philosophie. L'un s'exalte et l'autre hésite à se frapper. A eux deux ils formeraient un surhomme complet.

Pour nous révéler le tréfonds de son âme ardente, M. Alfred Bachelet a demandé à Charles Méré une farouche anecdote, située dans un pays où l'on ne plaisante pas, la Corse, et réunissant, dans d'émouvantes proportions adroitement dosées, du sang, de la volupté et de la mort. Les tragiques amours d'une paysanne romanesque et d'un berger-poète persécuté par des paysans ignorants et superstitieux lui ont fourni des éléments dramatiques et pittoresques ; une scène de tendresse innocente dans une nature complice, une scène de terreur nocturne et de saisissement mortel, une scène de férocité, une scène d'allégresse printanière dans la joyeuse griserie des cloches de Pâques, une scène de jalousie, un noble assaut d'abnégation, un douloureux et sublime sacrifice... etc. voilà de quoi contenir des flots de musique, de grande

musique chaleureuse, éloquente, des accents énergiques, de vastes effusions et de larges oppositions. Le compositeur en a tiré le plus magnifique parti. Son lyrisme est riche et étoffé. Son style est wagnérien de naissance mais wagnérien par l'esprit et non par la lettre. Certes, pour un auditeur accoutumé aux suggestions délicates, aux sollicitations secrètes, au subtil travail d'endosmose du lyrisme contemporain, ce grossissement de l'impression, cette projection agrandie du sentiment ne vont pas sans quelque lassitude et quelque gêne instinctive. Notre sensibilité française a, aujourd'hui, plus de pudeur et de retenue, et le romantisme n'est plus chez nous qu'une fièvre de croissance, une maladie de jeunesse qui ne laisse pas de traces profondes dans nos organismes d'adultes. Il n'en était pas de même à l'époque — pourtant assez récente — où M. Alfred Bachelet faisait ses premières armes ; cette affection était alors incurable et, très loyalement, *Scemo* nous en fait l'aveu. Il est difficile de rester insensible en présence d'une telle sincérité et de tenir rigueur à l'auteur d'une certaine grandiloquence, d'une âpreté harmonique persistante, d'une orchestration trop dense et trop tendue qui étaient les moyens naturels d'expression des musiciens de l'avant-dernière génération. Cette outrance, ces paroxysmes leur étaient familiers et naissaient tout ingénûment de l'exaltation chronique de leur esprit inquiet et volontiers fébrile. Ce postulat admis, la partition demeure une splendide réalisation, pleine de force et d'éclat, très profondément sentie et digne du respect de tous les musiciens.

L'Opéra s'est honoré en assurant à ce bel ouvrage — avec un désintéressement, hélas, indiscutable ! — une interprétation remarquable. André Messager dirigea lui-même l'orchestre qu'il clarifia avec sa dextérité habituelle. Altchewsky dépensa dans le rôle de Scemo une vaillance vocale et une générosité dramatique l'une et l'autre inépuisables : je ne crois pas avoir vu réaliser sur aucune scène du monde un effort artistique aussi athlétique. Gresse fut, à son ordinaire, un modèle d'aisance et d'autorité ; Lestelly ne retrouva pas l'occasion de faire briller les qualités qui l'avaient si bien servi dans Amfortas et Mlle Yvonne Gall tira le meilleur parti de sa jeune expérience pour tenir honorablement un emploi auquel ses charmants dons naturels ne semblaient pas la prédestiner.

Mêmes soins attentifs, même présentation déférente, même souci de la perfection dans la réalisation que P. B. Gheusi nous a offerte de *Marouf, savetier du Caire.* Mais là, le Rétributeur qu'invoquent les croyants saura sans doute témoigner au directeur de l'Opéra-Comique une gratitude plus efficace. La comédie lyrique d'Henri Rabaud est un de ces rares ouvrages qui rallient toutes les sympathies dans une foule où se trouvent rassemblés des professionnels, des amateurs, des ignorants, des lettrés, des sceptiques, des sectaires, des blasés et des ingénus. Depuis la traduction bénie de Dr Mardrus — sur lui la lumière et la paix ! — les *Mille et une Nuits* sont pour le public français la plus belle histoire du monde : ces admirables contes, délicieusement fleuris de poésie, d'héroïsme, de sensualité et d'une ironie qui supprime les distances entre Kaïtan et Montmartre, ces récits où le goût de l'aventure et de l'amour poussé jusqu'au romantisme le plus flamboyant s'allie paradoxalement à une psychologie si pince-sans-rire, à une clairvoyance si impitoyable, cette philosophie désabusée et sereine, cette religion et cette morale formulaires adoucies de sournois accommodements avec Allah, ce fatalisme éclairé par l'humour ont pour nous une forte saveur. L'histoire du savetier du Caire, fastueux précurseur

de nos Rochette, et de nos Thérèse Humbert, patron de nos financiers inventifs, prêtait à d'agréables développements. Ils ont permis à notre Jusseaume national d'exécuter les plus brillantes variations sur un thème lumineux d'une richesse particulière, à Mme Mariquita de prouver que la technique d'un ballet russo-oriental n'a pas de secret pour elle, à M. Multzer de dévêtir suavement des houris échappées du paradis de Mahomet, à Sonia Pavloff de nous émerveiller par sa souplesse de liane et sa précise virtuosité et à Quinault de prétendre aux faveurs de Zobéide elle-même ; Jean Périer y trouva l'un des plus beaux triomphes de sa splendide carrière de comédien, unique dans les annales du théâtre lyrique ; Mlle Davelli, une création qui mit délicieusement en valeur l'éclat de sa voix franche et la grâce élancée d'un corps flexible; Vieulle, l'occasion d'établir, avec cette autorité souveraine dont il a le privilège, une silhouette définitive de sultan de féerie; Delvoye, un prétexte à déployer ses plus étourdissantes qualités de fantaisiste, et Azéma, le moyen de faire à un rôle minuscule un sort particulièrement enviable.

Ce fut enfin pour Henri Rabaud la matière d'une partition infiniment séduisante, d'un art discret et raffiné à la fois, très française dans son exotisme, un peu sceptique dans son orientalisme très intelligemment et très librement interprété sans pédantisme ethnique, à la manière des turqueries de bonne compagnie qui firent les délices de nos arrière-grands-pères ; entre nous, sa caravane-fantôme n'a traversé que le Désert de Félicien David, àu rythme balancé de ses méharis : c'est d'ailleurs le plus agréable itinéraire qu'elle pouvait choisir dans l'atlas musical pour charmer des touristes parisiens, pas très convaincus de leur vocation d'explorateurs et satisfaits de pouvoir, sans quitter le boulevard, s'offrir l'illusion honorable de passer l'hiver au Caire, pour obéir aux préceptes du bon ton.

Il faut se réjouir de ces deux belles créations simultanées de notre art national: elles nous rappellent opportunément au sentiment d'une équité que nous sommes trop souvent tentés d'oublier en cette période de cosmopolitisme exaspéré. Cette année, d'ailleurs, la revanche de nos théâtres de musique sera plus complète encore. Paris vient de briser un de ses plus beaux jouets. Les ballets russes qui, depuis neuf ans, avaient fait nos délices,ont cruellement déçu leurs plus chauds partisans. Le départ de Nijinsky, l'insuccès d'un Adonis inexpert, écrasé sous le poids d'une réclame indiscrète, un programme discutable, une organisation défectueuse et l'arrogance inattendue d'un impresario qui n'avait pourtant jamais eu plus besoin d'indulgence, ont soulevé contre la célèbre compagnie un de ces mouvements d'opinion contre lesquels une entreprise théâtrale ne saurait lutter. La presse musicale qui a fait triompher chez nous la cause des ballets-russes fut cette année tenue à l'écart avec une vigilance qui ressemblait fâcheusement à de la prudence. Un des plus grands musiciens de l'heure actuelle fut victime de cette déplorable situation. Richard Strauss, venu à Paris pour conduire sa *Légende de Joseph*, n'aura pas eu à se louer des procédés de son manager qui n'eut même pas la déférence de lui assurer une répétition générale et de permettre aux critiques de prendre sérieusement contact avec son œuvre nouvelle. La désinvolture avec laquelle furent traitées ainsi les questions purement musicales sera difficilement oubliée. Elle nous force à nous désinteresser cette année de ces représentations et à déplorer le mauvais sort qui a engagé l'illustre musicien de *Salomé* dans une aussi regrettable aventure.

Emile Vuillermoz.

To dance or not to dance

Nous devons à Mme Loïe Fuller des joies inoubliables et des enseignements splendides. Inspirées par les fontaines lumineuses de notre Exposition de 1889, ses danses fantasmagoriques nous ont initiés à des combinaisons inconnues des rayons projetés, des mouvements et des couleurs ; elles nous ont appris à aimer la lumière, à la goûter comme un plaisir, à la savourer ; et par là nous sommes devenus plus aptes à comprendre les recherches contemporaines des impressionnistes ainsi que les merveilles futures de l'électricité en nos théâtres.



Cette ingénieuse artiste se distingue aussi par une générosité de cœur peu raisonnée peut-être, mais inépuisable. Elle a, surtout pour son sexe, des trésors de bonté, d'indulgence, d'admiration. Je ne crois pas trahir un grand secret en rappelant qu'elle a soutenu Isadora Duncan lors de ses difficiles débuts. Elle vient encore de rendre un signalé service à une artiste remarquable en mettant à son programme les *Mille et une nuits*, poème symphonique de Mme Armande de Polignac. Cet auteur que d'invincibles préjugés exilaient jusqu'à présent des concerts officiels et des scènes régulières affirme ici une force d'émotion, une précision de style, une indépendance de pensée, ainsi qu'une exotisme natif et une poésie instinctive, qui non seulement la classent parmi les meilleurs de nos compositeurs, mais lui délimitent un domaine sans partage. Ce fut là, à n'en pas douter, le seul succès incontesté de soirées où plus d'un chef-d'œuvre fut lacéré par d'inconscientes bacchantes ; mais ici la musique, par l'attrait de sa nouveauté, l'emportait sur le spectacle. Un bienfait n'est jamais perdu. Mme Loïe Fuller doit à Mme de Polignac de n'avoir pas succombé au ridicule.



Mais aussi par quelle aberration a-t-elle voulu s'improviser professeur de danse ? La danse est l'art des mouvements réglés du corps. Par extension, le mot s'applique aussi aux objets matériels. Mais c'est une métaphore dont il ne faut pas se rendre dupe. Plus d'un sait faire danser son chapeau sur une canne ou sa pantoufle au bout de son pied sans se croire pour cela un émule de Léo Staats ou de Nijinski. Mme Loïe Fuller, en agitant des étoffes à l'aide de bâtons emmanchés à ses bras n'accomplissait qu'un exercice d'adresse, et la danse lui demeurait complètement étrangère. On l'a bien vu le soir mémorable où ayant entrepris de mettre à la scène la *Salomé* de Florent Schmitt elle ne trouva rien de

mieux, pour représenter l'orgueil du paon, que de s'affubler d'une queue de paon qui se dressait par l'action d'un ressort.

C'est avec les gestes et les attitudes de son corps, et sans nul accessoire, qu'une danseuse digne de ce nom parvient à nous donner l'idée de cet orgueil superbe, comme de la douceur fuyante de la colombe, du glissement des reptiles et même du frôlement des feuillages ou du parfum des fleurs. Qu'on se rappelle seulement Melle Anna Pavlova, la plus grande artiste de la danse que nous possédions en Europe, quand elle traduisait en son subtil langage la candide agonie du cygne, ou bien encore les danseuses cambodgiennes qui sans nulle imitation de coups ni de parades nous rendaient les témoins d'une lutte atroce entre les gestes de la haine et ceux de la miséricorde. L'art de la danse, comme tout autre, a pour principe l'analogie.



Mme Loïe Fuller ne cherche que l'illusion la plus grossière. Ayant réuni un pauvre troupeau de petites filles, elle a commencé par les dévêtir, pour les draper ensuite en de vagues peignoirs ; mais les pieds restent *nus*. Pourquoi ? Parce que le seul principe net de la danse réformée est de renoncer aux chaussons et aux tutus. Or, sans les premiers, les pointes qui donnent au corps une légèreté miraculeuse deviennent impossibles ; sans les seconds, les formes naturelles apparaissent au lieu de se dissiper en une incertitude vaporeuse. Ce que nous voyons n'a plus rien de fictif : c'est la femme, telle qu'elle se montre à nous chaque jour en des attributions qui réclament de tout autres talents que celui de la danse.

A ces enfants, Mme Loïe Fuller n'a rien appris, qu'à marcher et courir sans cadence, déplier des étoffes, et sauter par dessus des plaques de verre d'où jaillissent des faisceaux de rayons. Dans la *Danse d'Anitra* de Grieg, par exemple, elle entreront deux par deux, feront trois tours, se contourneront les bras si elles peuvent, et s'en iront. Pour le *Cake-Walk* de Debussy ce sera un défilé d'enfants qui tour à tour imiteront, fort gauchement d'ailleurs, les postures bien connues de cette danse nègre. Pour la *Mort d'Ase* de Grieg, une figurante fera la morte et les autres lui rendront hommage en levant les yeux et les bras vers un ciel de pompes funèbres : illustration digne au plus d'une carte postale.

De même, Mme de Polignac ayant eu le malheur de faire allusion à des serpents, sa collaboratrice trop zélée fit coucher à terre tout son monde, et les bras en ondulant devant un ciel éclairé furent chargés de nous procurer, en ombres chinoises, le grouillement requis. Le résultat eût été répugnant, sans sa puérilité. Que dire encore de cet éléphant en drap cousu qui représente ingénument la *Danse de l'éléphant*, ou de ces trompettes vissées aux

lèvres et brandies par des mains ouvrières, pour tel chœur triomphal de Mendelssohn ?

Une seule fois Mme Loïe Fuller s'est souvenue de ses anciens jeux de lumière : dans le *Feu d'artifice* de Stravinski, elle ne nous a montré que des flammes dansantes et des rubans de feu. Spectacle curieux, plutôt que beau, mais tout au moins exempt de pesanteur.

Je dois dire pourtant que ces exhibitions avaient, pour une partie de l'auditoire, un certain charme. Un vieux monsieur disait d'une bouche édentée : " C'est 'avissant. " Des dames mûres ne disaient rien, mais leurs yeux luisaient. Est-ce là le genre de succès que cherche Mme Loïe Fuller ? Je dois l'avertir en ce cas qu'elle a tort de le chercher en France. Nous aimons ici trouver chaque chose en sa place. Les hypocrites confusions dont l'enfance est le prétexte ne sont guère notre fait. Le désir a pour nous sa beauté ; elle s'avoue sans honte. La femme nue de nos music-halls, qui vient également d'envahir nos théâtres, est notre sauvegarde, et nous n'envions pas aux pays de pruderie toutes ces lorgnettes braquées sur les caprices de la chemise d'un marmot.

Le soir de la première représentation, un court circuit ayant brusquement mis l'orchestre dans l'ombre, un régisseur parut et annonça qu'on allait " recommencer le numéro ". Cette expression, qui parut déplacée en un théâtre, était en vérité trop juste : Mme Loïe Fuller ne nous a rien donné que quelques " numéros d'illusions ", pour des music-halls qui ne sont pas les nôtres.

Louis Laloy.



Au Théâtre des Champs Elysées

Continuant la série de ses représentations italiennes qu'inaugura l'*Amore dei tre Re* dont nous avons parlé, la société anglo-américaine des théâtres de Covent-Garden et de Boston nous a successivement donné *Manon Lescaut*, *Otello* et *Un Ballo in Maschera*.

Alors même qu'on lui préfère la *Manon* de Massenet, on ne peut nier à celle de Puccini une valeur musicale qui s'affirme dans les épisodes plutôt que dans le drame lui-même, bien que la partition italienne se rapproche davantage du roman que l'opéra français. Les détails en sont alertes, gracieux, vivants, et le second acte fait penser à une jolie estampe du XVIIIe. Une orchestration habile en rend attrayantes les moindres pages. Sous la vibrante direction du maëstro Panizza l'interprétation de cette œuvre à la mélodie abondante fut remarquable. Manon, c'était Mlle Kousnezoff. Le ténor Grimi anima de sa voix jeune et chaleureuse le personnage de des Grieux, et M. Cigada se montra parfait dans le sergent Lescaut.

Grâce à la vaillance vocale du ténor Ferrari-Fontana, Otello farouche et tendre, grâce au talent de composition du baryton Vanni-Marcoux, insinuant et perfide Jago, le drame lyrique de Verdi aurait pu connaître une interprétation de premier ordre, si ces deux artistes n'avaient eu pour partenaire une Desdémone, jadis célèbre, dont la fatigue trahissait les meilleures intentions.

Quant au *Bal Masqué*, la plus médiocre des partitions du maître milanais, écrite sur un livret qui permet de comprendre et d'excuser la pauvreté d'inspiration du musicien, après avoir dit l'excellence de l'interprétation confiée au ténor Martinelli, belle voix mais sans grand charme, au baryton Ancona, à M[me] Emmy Destinn, à M[me] de Cisneros, contralto aux belles notes prenantes, à M[lle] Maggie Teyte, dont le soprano cristallin, dominant les ensembles, fut le grand succès de la soirée, je vous dirai, à propos de cet ouvrage, une anecdote amusante dont on m'a garanti la véracité. Sur une de nos scènes de province, une troupe italienne avait chanté cet opéra. Le critique chargé de faire le compte rendu de la représentation n'y avait pas assisté. Cela arrive parfois à Paris ! Notre homme, pour documenter son article, s'adressa à des camarades qui lui fournirent tous renseignements utiles. Il pose une dernière question pour savoir de quoi il s'agissait dans le drame et pour qu'on lui dît exactement ce que signifiait le titre : *Un ballo in maschera*. Un mauvais plaisant repondit : *une balle dans la mâchoire*. — " J'ai compris ", remercia le critique, et le lendemain, dans le journal de la ville, on lut cette traduction fantaisiste... Et voilà.

La première représentation de la troupe allemande fut très intéressante. Il nous fut apporté une bonne exécution de *Tristan et Isolde*, dont les principaux mérites étaient l'intelligence et la clarté. Sous la direction du kapellmeister Albert Coates, l'orchestre, ne couvrant jamais les voix, mit à la première place le drame qu'il était chargé de commenter et d'exalter. Si la place ne m'était pas mesurée, j'aurais beaucoup d'observations à présenter sur l'interprétation de cette œuvre qui ne peut avoir sa valeur expressive qu'avec les accents de sa version originale. La meilleure traduction ne parvient qu'à la trahir. Sans doute la voix de M[me] Van der Osten est un peu stridente dans le registre élevé, mais elle a joué et chanté le rôle d'Isolde en artiste émue et émouvante, et elle sut, quand il le fallait, trouver les nuances de tendresse qui convenaient à l'amante éperdue. M[me] Claussen fut une excellent Brangaene, MM. Cornelius, Tristan et M. Kiess, Gurnemanz, se révélèrent, au dernier acte surtout, à la hauteur de la grande tâche pathétique qui leur incombait.

Victor Debay.

Société des concerts du conservatoire

Quels péchés avait donc à expier la Société des Concerts pour offrir aux marguilliers de l'abonnement, après la *IX[me] Symphonie* et la *Messe en ré*, la *Passion selon Saint-Jean ?* Je les cherche vainement sur les dix programmes accomplis. La mission quadriennale de M. Messager expire, il est vrai, ce printemps ; mais elle est renouvelable et sera vraisemblablement renouvelée. Et il n'était pas nécessaire que l'auteur de la *Basoche* offrît un sacrifice propitiatoire. Sacrifice, dis-je, car je ne crois pas le calomnier en avançant qu'il n'a, ni pour l'oratorio ni pour la cantate, une vocation profonde et qu'aux " divertissements " du style fugué — telles les mornes récréations scolaires dans l'exiguité des préaux —, il préfère les inquiétudes et l'exaltation du lyrisme ou les joies imprécises, libres, évasives, du rêve. Mais j'imagine que, cette période

électorale close, et sans oublier d'ailleurs les grands principes, il nous reviendra, après s'être assuré les quelques milliers de voix de ces chœurs en délire ou en prière, tout enveloppé de *Nuages* irisés, tout imprégné des senteurs d'une *Forêt de septembre*, docile aux caprices du petit faune ingénu et pervers dont la flûte charmante a persuadé notre adolescence.

Je ne m'en prends, d'ailleurs, nullement à la *Passion selon Saint-Jean* mais aux excès du bloc classique qui a accaparé les trois derniers programmes de la Société des Concerts. Je me rappelle l'avoir longuement analysée il y a quelque huit ans quand Georges Marty nous la fit entendre rue Bergère. J'estime qu'il serait oiseux même d'en esquisser le commentaire à cette heure, après les multiples reprises qui en ont été faites au Conservatoire, à la société Bach ou ailleurs. Elle garde à côté de la *Passion selon Saint-Mathieu* une force et un attrait singuliers que l'on ne découvre pas immédiatement. Il faut aller y chercher avec piété tout ce que Bach, qui l'a sans se lasser remaniée et parachevée, y a mis. Elle a dans sa concision une puissance, un mouvement dramatiques, une éloquence pressante, un accent admirable. Rappellerai-je les lamentations de Pierre, renégat, l'air acablant de l'alto. " Tout est consommé ", toute la vie impétueuse et le quasi-réalisme des chœurs ? Les dilettantes curieux de documentation remarqueront la parenté rythmique de l'air de contralto : " C'est en brisant les liens de mes péchés ", avec l'air de basse " Quia fecit mihi magna " du *Magnificat* et ils en chercheront le symbole d'après la méthode pénétrante de M. Pirro. Ils noteront que le choral qui le précède a été traité par Bach en forme de choral varié, pour l'orgue, et que Mendelssohn l'a pris pour thème de sa *Sonate* d'orgue en ré mineur. Surtout, ils se seront abandonnés à l'extase de l'air de basse " Contemple, mon âme " qui baigne, parmi les sonorités du luth et de la viole, dans un mystère, où l'on sent que l'analyse devient impuissante, où la musique se surpasse, se désincarne, pour ainsi parler, et qui nous transporte dans une sphère lointaine et merveilleuse. De même la voix du Christ, dans la IVme *Béatitude*, de même le choral en mi bémol " O mensch bewein deine Sünde grosse " que Bach avait primitivement inscrit, si je ne me trompe, au seuil de la *Passion selon Saint-Jean*, semblent nous dévoiler un peu du surnaturel.

Une interprétation hors pair réunissait Mlle Montjovet, qui joint à l'éclat et à la souplesse de la voix, une parfaite maîtrise, Mlle Charny, contralto pathétique et chaleureux, M. Devriés, ténor évangélique, et M. Journet, basse austère, dont le style ne connaît pas de défaillances. N'oublions MM. Narçon, Pilate, ni M. Papin, viole de gambe, ni MM. Vieux et Michaux, violes d'amour, ni M. Bonnet, prince de l'orgue. Ceux qui se sont délectés à l'audition des chœurs de la Société des Concerts regretteront la retraite de M. Gallon tout en espérant qu'elle sera féconde. Quant à M. Messager, s'il songeait à *Parsifal* il n'en a rien laissé paraître.

Paul Locard.

L'Orféo-Catala

Les deux concerts que l'ORFEO-CATALA de Barcelone donnera à Paris le dimanche 14 juin au théâtre des Champs-Élysées et le mardi 16 au Trocadéro, ne seront pas seulement pour le public l'occasion d'admirer un merveilleux ensemble choral ; ils fixeront aussi un moment son attention sur le prodigieux mouvement social, intellectuel, artistique dont la Catalogue offre le spectacle depuis un quart de siècle et dont la création, le développement, l'étonnant essor de l'ORFEO-CATALA sont l'une des manifestations les plus curieuses et les plus attachantes.

C'est en 1891, alors que prenaient corps les premières aspirations régionalistes, que Lluis Millet conçut le projet d'associer la musique à la poussée grandiose et unanime qui, dans tous les domaines de l'activité, ébranlait son pays. Le but qu'il poursuivit avant tout, ce fût de réveiller le goût musical latent dans son pays en lui révélant, en lui rappelant plutôt, deux genres de musique également oubliés et qui lui appartenaient bien en propre : la musique populaire, avec ses chansons et ses danses si riches de rythmes et de couleurs ; la musique savante, avec les œuvres généralement enfouies dans la poussière des bibliothèques, des contrapuntistes et des maîtres religieux. Faire œuvre à la fois artistique et nationale, tel fut à l'origine, tel est demeuré, depuis, le programme de l'ORFEO-CATALA.

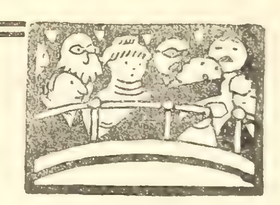
La réalisation de cette idée, de ce rêve, pourrait-on dire, fut aussi prompte que splendide. En janvier 1892, l'ORFEO-CATALA comptait 28 exécutants : il en groupe aujourd'hui plus de 250 : enfants, femmes et hommes. Il a sa demeure, un véritable palais avec une salle de concerts de 2.500 places, un grand orgue, des bibliothèques, salles de répétition, de réunion, de travail, qui sont un modèle d'organisation. Il est le centre, il est l'âme d'un mouvement au courant duquel le public est tenu par une revue soigneusement éditée : " La Revista musical Catalana. " Des congrès, des fêtes, d'innombrables auditions marquent annuellement son activité. Son répertoire est immense : musique populaire et musique sacrée, à capella ou avec orchestre, ancienne ou moderne, l'ORFEO-CATALA a exécuté les productions les plus marquantes de tous les temps et de tous les pays. Il a abordé les pages les plus difficiles de l'art vocal, comme les *Motets* de Bach et comme les *Chœurs à seize voix* de Richard Strauss, donnés pour la première fois à Barcelone sous la direction de l'auteur ; et tous les artistes qui ont pu l'entendre ou le diriger, — citons pour notre pays Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, le regretté Charles Bordes, etc. — sont revenus, comme moi, émerveillés autant de sa perfection technique que de son ardente compréhension.

Car l'ORFEO-CATALA est mieux qu'un ensemble de voix admirables et patiemment stylées. Ce chœur, soit dit sans déplaisant jeu de mots, a une âme ; une âme que dominent la volonté et l'enthousiasme réfléchi — privilège des races latines — de l'homme supérieur qui est son fondateur et chef Lluis Millet, et où vibre la foi artistique — avec quelque chose de plus encore.

Gustave Bret.



Les Sociétés



Société Philharmonique.

Les périodiques ont coutume de nous donner une image sévère et distante de M. Richard Strauss. Ce visage où se lit une fierté un peu rogue ne correspond pas à la réalité. Et le dernier concert de la Philharmonique nous a permis d'y inscrire des traits moins tendus, parfois même la lueur d'un sourire. Haut de taille, grêle de ligne, paré de réserve et de dignité, M. Strauss s'est avancé sur l'estrade dans une attitude infiniment plus simple que tel de nos notoires compatriotes. Et je n'ai pu me rendre tout à fait maître d'une honnête et douce gaieté à voir l'auteur de *Salomé* accompagné d'un suivant petit, large et trapu, dont le sourire disait éloquemment la révérente fierté d'interpréter un tel maître. La vision de M. Franz

Steiner aux côtés de M. Strauss ne va point sans évoquer de la façon la plus sympathique l'ombre de ces ancêtres héroïques que nous appelons le bon Sancho et le hautain Don Quichotte.

Comment ne m'empresserais-je pas d'enregistrer à présent le grand succès du maître et de l'interprète ! Doué d'un organe étendu, souple et précis quand il ne le pousse point avec excès, M. Franz Steiner phrase avec un art subtil et dit avec une intelligence pénétrante. Et son mérite n'est pas mince. Le jeu de M. Strauss en effet, bien qu'habile à indiquer les intentions du compositeur, manque un tantinet d'élan et de chaleur communicative. D'autre part, la sévérité de tenue de la plupart des lieder que nous avons entendus incite l'interprète à une recherche, à un effort personnels dont, seul, peut triompher pleinement un artiste authentique. Le succès de M. Steiner me semble pour ces raisons deux fois légitime.

De ces lieder qui attestent le fidèle respect des grandes formes traditionnelles et classiques, le charme n'est que rarement absent, et toujours l'accent décèle un esprit de notation juste et sobre. Mais j'avoue n'avoir goûté qu'à un bien moindre degré la *Sonate pour piano et violoncelle* que nous ont jouée M. Hekking et l'auteur. L'invention thématique et mélodique n'atteste-t-elle pas une réelle indigence ? Les développements ne s'avèrent-ils pas quelque peu banals, mornes et froids ? Combien je préfère à cette sonate, dont le finale rappelle invinciblement le motif d'une marche mendelssohnienne fameuse, le moindre des lieder que nous a chantés M. Steiner !

Cette réserve faite, accordons sans arrière-pensée que ce concert où nous avons applaudi le plus grand maître de la musique allemande actuelle terminait en haute dignité la série pleine d'attrait à laquelle nous a conviés cette année la Société Philharmonique de Paris.

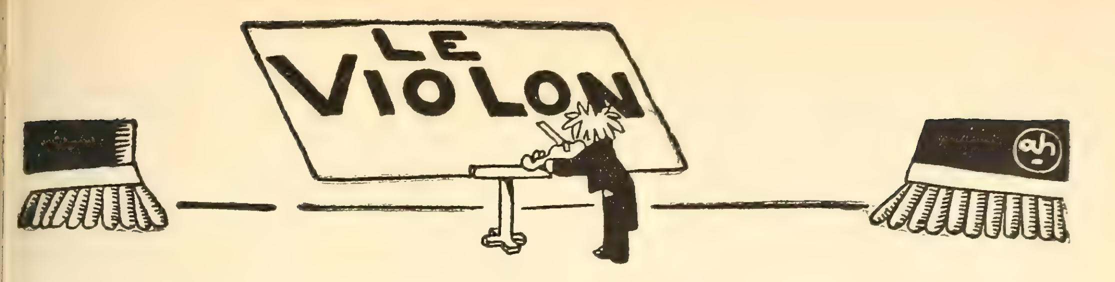
EDOUARD SCHNEIDER.

La Société Nationale.

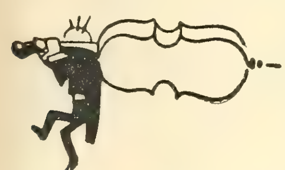
Par un bien beau soleil il nous été donné d'assister au concert avec orchestre que la Nationale réserve chaque année à ses adeptes. La multiplication des concerts symphoniques n'est pas, parait-il, suffisante pour satisfaire les désirs de chacun et à côté des compagnies destinées normalement à nous révéler les œuvres nouvelles pour orchestre, d'autres sociétés organisent exceptionnellement une manifestation significative. Je m'en voudrais d'insister sur la signification du concert de Dimanche dernier. L'œuvre la plus importante, à tous les points de vue, qui y trouvait place, je veux dire la *quatrième symphonie* d'Albéric Magnard ne nous était pas inconnue. J'ai déjà eu l'occasion, ici même, de dire ce que je pensais de cette œuvre ; une nouvelle audition n'a point modifié mon opinion. Je m'empresse d'ajouter que le public sembla subir spontanément le secret de ce vaste discours et acclama le nom de son auteur. Il est vrai que l'interprétation chaleureuse, précise et très musicale qu'en donna Rhené-Baton communiqua à certains passages surtout une apparence d'expansion que nous n'avions point encore remarquée.

Pour le reste des œuvres jouées à ce concert, qu'elles soient signées *Marcel Labey G. de Lioncourt*, *Henri Mulet*, *Marcel Orban*, *Woollett*, *J. Poueigh et Desrez* on peut leur reconnaître des qualités ou des faiblesses diverses, dans certaines on sent une musicalité réelle, un véritable don, dans la plupart au contraire les résultats du travail âpre et ingrat apparaissent seulement mais nulle part nous n'avons pu subir la force qui s'impose ni sentir la joie de chanter.

MAURICE BEX.



Georges Enesco qui tout l'hiver, pour notre plus grande joie, manifesta dans maintes occasions sous diverses formes son beau tempérament musical vient de donner un récital. Il fit à vrai dire quelques concessions au goût développé du public pour la virtuosité.



Le *concerto* en *mi min* de Nardini, le *Tambourin* de Leclair et les *Caprices* de Paganini présentent un intérêt plus acrobatique que musical. *Schumann*, lui-même, à qui l'on ne peut reprocher généralement de telles erreurs, n'était représenté que par une certaine *fantaisie* op. 131 où les difficultés à vaincre sont un peu encombrantes. Par contre la *Partita* en *rémineur* pour violon seul de J. S. Bach d'une invention remarquable apportait à ce programmme l'appoint d'un élément musical supérieur. Enesco triompha absolument, sur toute la ligne et fut à la lettre acclamé.

Le concert **Enesco-Szanto** débuta par une annonce: " Mmes, MMrs, la sonate de Schumann en ré sera remplacée par sa sœur en la ". Donc la *petite sœur en la* fut jouée et se termina au milieu de frénétiques applaudissements. Puis *prélude* et *fugue* en *sol min.* de *J. S. Bach* pour violon solo. Le frénésie augmente, les bouquets sont dégrafés des corsages et volent aux pieds d'Enesco qui sourit, salue, sort et revient jouer quelque chose en *mi* d'un mouvement très accéléré. Puis Szanto, seul à son tour, s'attaque à la *sonate* en *si min.* de Chopin, la *marche funèbre* jouée bien vite cependant accroît encore la frénésie du public au point que les applaudissements intempestifs empêchent Szanto d'enchaîner les deux mouvements *subito.* Il s'arrête net foudroie le chimiste qui fait des expériences sur le mur du fond d'un tel regard que les dames cessent d'applaudir et le finale est exécuté de telle sorte qu'un bis s'impose qui emprunte encore à Chopin. Enfin Enesco-Szanto se réunissent de nouveau pour jouer la *sonate à Kreutzer*. La frénésie devient du délire rabique. La moitié de la salle est dehors, l'autre moitié s'incruste dans le parquet, tape, hurle, s'agite, en veut en réclame si bien qu'après une seconde et dernière annonce excusant " ces messieurs qui regrettent de ne pas avoir d'autre musique " nous réentendons le finale de la *sonate à Kreutzer* qui triomphe de nouveau.

Montoriol-Tarrès que nous eûmes la joie d'applaudir plusieurs fois cette année et *Zighera*, que le service en campagne avait éloigné de nos estrades, viennent de donner une séance de sonates consacrée à Grieg, Franck et Fauré. Les deux remarquables virtuoses ont obtenu un " fondu " extraordinaire dans leurs sonorités. L'enthousiasme et l'ardeur de leur jeu ne laissent pas d'émouvoir un public chaleureux et reconnaissant.

E. Spirrack, un enfant de onze ans, doué des plus précieuses qualités, possède déjà le talent nécessaire pour exécuter avec une virtuosité remarquable et dans une belle sonoritéé le *concerto* de Max Bruch et les Zigeunerweisen de Sarasate.

Wael-Munk qui conduisait l'orchestre avec une grande autorité fut en outre applaudi comme compositeur.

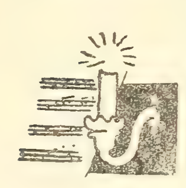
Schidenhelm violoncelliste ou compositeur fut également fêté au cours d'un concert où

Mlle Pfeiffer médusa la foule par la virtuosité qu'elle mit au service de l'*étude en forme de valse* de Saint-Saëns et où Mlle Bonnard la brillante cantatrice si souvent applaudie, chanta dans leur langue originale trois *Tonadillas do granados* et obtint un très grand succès.

Georges Desmouts a donné une séance de violoncelle d'un réel intérêt. Servi par une technique impeccable, un son pur, un style élégant ; l'artiste a été fort acclamé, dans un programme agréablement varié : *Sonate* de J. Jemain que l'auteur accompagnait au piano ; en 1re audition, de Paul Dupin, un *Trio* touffu et passionné, avec Mme Paul Landormy et M. Paul Malkine, interprètes excellents, — et *Rythmes Berceurs*, du même pour violoncelle et piano, trois pièces d'une émouvante mélancolie.



Wilhelm Backhaus a réuni le 16 Mai dans la Salle Gaveau le public des grands jours. Son programme était composé d'œuvres très connues mais ce qui est sans excuses chez un pianiste quelconque trouve en l'espèce sa raison d'être et lorsqu'une interprétation prend la valeur d'une leçon il n'est pas nuisible qu'un texte archi-connu en soit le prétexte. Le *concerto Italien*, quelques pièces de Schumann et de Schubert, la sonate op. 105 de Beethoven, la *sonate* en si mineur de Chopin et une œuvre de grande virtuosité de Strauss-Godowsky ont valu à Backhaus d'interminables rappels et il dut jouer en outre l'étude en sol ♭ mineur de Chopin et un *nocturne* de Liszt. **Melle Geneviève Dehelly**, dont le jeu séduit par tout ce qu'il contient de clarté, possède une belle virtuosité, mais certaines de ses attaques gagneraient à être moins brusques. Dans un concert uniquement consacré aux œuvres de Gabriel Fauré et rehaussé de sa présence, elle mit en valeur ses diverses qualités en exécutant tels *Nocturne*, *Barcarolle*, *Impromptus* et la *Ballade* transcrite pour deux pianos. Mme de Wieniawska qui est plus musicienne que chanteuse et dont la voix gagnerait à être servie par une technique plus parfaite s'attacha à garder leur signification aux mélodies si justement célèbres qui se nomment *Mandoline*, *Clair de Lune*, et le *Poëme d'un jour*. **Robert Schmitz** ayant sacrifié au grand Bach s'évertua pendant tout le reste d'un récital à faire pénétrer dans l'esprit de ses auditeurs la signification d'œuvres de Chabrier, Debussy, Le Flem, Ravel, Aubert, Borodine et Balakirew. **Nelly Eminger** élève de Thomé qui, comme telle, a le droit et même le devoir de nous révéler "Monsieur Cassandre" de feu son maître, nous convia d'autre part à un festin plus substantiel; le *caprice sur le départ de son cher frère* de Bach, les *études symphoniques* de Schumann et *Jardins sous la pluie* de Debussy sont évidemment des pages d'une plus grande envergure que cette anodine évocation. Melle Eminger est une charmante pianiste à qui manque encore l'autorité et jusqu'à un certain point l'éclat, mais dont le jeu plein d'indications souvent réalisées est très attrayant.





Paul Weingarten est un remarquable artiste. Son interprétation très personnelle de

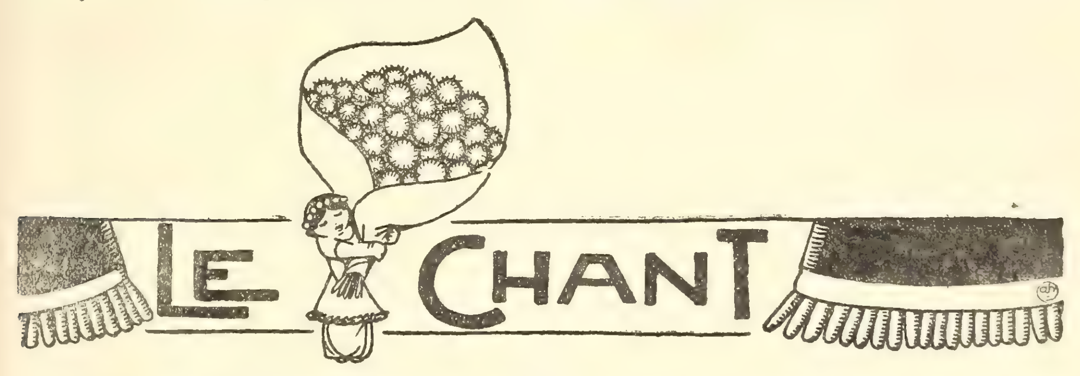
Debussy et de Schubert, entre autres, a révélé un style et une technique impeccable, admirablement servie par un piano Érard aux sonorités particulièrement puissantes et veloutées. En une soirée intéressante entre toutes, *Péru*, un vieillard, élève de Chopin, fit revivre l'âme de son maître sur le Pleyel même où celui-ci lui avait donné sa dernière leçon. Cette exécution, d'ailleurs très artistique, eut un caractère de piété et de foi infiniment émouvante.

Melle **Germaine Lefort**, dans un programme où rien d'imprévu ne trouva place, a fait applaudir par-dessus tout *la fantaisie* en *ut* de *Schumann* qui semble plus profondément ressentie par cette pianiste au sûr métier que la fougueuse et ardente *appassionata*. Des pièces de Chopin, Fauré, Liszt et la *sonate* en *ré min.* de Saint-Saëns dans laquelle Boucherit manifesta une fois de plus de précieuses qualités, complétaient heureusement ce concert.





Melle **Bertha Weill** avec le concours de Melle Rose Heilbronner et de Jean Ten Have a donné un concert varié et vivant et a obtenu ainsi que ses partenaires un très réel succès. Melle **Rose Landsmann** et Robert Krettly ont pensé qu'il était plus intéressant de faire entendre des œuvres modernes de valeur que de tenter la foule moutonnière par l'alléchante promesse de la sonate classique mille et mille fois rabachée, qu'ils en soient remerciés, nous leur devons une soirée délicieuse. Melle Landsmann sut traduire à la perfection les délicates impressions notées par Raoul Bardac dans le deuxième cahier des *Horizons : Au soir tombant*, *les feuilles*, *neige.* Aussi bien la *sonate* de Paul Paray, le trio de Miklos Radnai que nous entendîmes à la S. I. M. et une *Fantaisie de concert* d'André Laporte furent admirablement interprétés par les deux protagonistes à qui s'était associée momentanément Melle Odette Krettly. Mme Delarue chanta des mélodies de Duparc accompagnée par Melle Jeannine Krettly dont le talent précoce est plein des plus riches promesses.



Mme **Maria Freund** et **Cortot** ont eu bien raison de s'associer pour donner deux concerts. Chez l'une comme chez l'autre la technique, acquise plutôt que spontanée, est d'une qualité très supérieure et s'oriente plutôt vers la qualité sonore que vers la virtuosité voyante.

Chez Cortot la tenue des sons, la faculté de donner à une harmonie sa résonnance et sa valeur, d'obtenir des timbres variés et personnels, une habileté surprenante à faire sonner la corde sans marquer le choc sont les moyens constamment mis au service d'une réalisation très

musicale. Chez Mme Maria Freund la voix joue un rôle secondaire jusqu'à un certain point. Elle est liée, souple et sonore, mais elle n'est pas d'une puissance exceptionnelle. Il n'en est pas moins qu'avec des moyens courants cette chanteuse arrive à donner l'impression de la



perfection absolue, même au point de vue vocal. Le son vient de loin et sonne clairement, il a une grande portée. Il est de plus infiniment sensible. Aussi bien l'interprétation que Maria Freund donna de la *Belle meunière* fut un enchantement. Chanter vingt lieder de suite, en allemand, arriver à éviter toute monotonie et donner aux termes une précision et une couleur si expressive que le mot à mot s'impose à l'esprit, ne commettre aucun écart rythmique ne connaître aucune défaillance de justesse et rendre évidente la riche pensée de Schubert voilà qui mérite les nombreux rappels qui remercièrent cette artiste de la joie qu'elle nous dispensa. Cortot eut l'heureuse idée de jouer les *Etudes posthumes* que Schumann écrivit sur le thème des *Etudes symphoniques*. Il est permis toutefois de déplorer que ces études aient été intercalées par lui dans les études symphoniques mêmes, ce qui ne manqua pas de rompre l'ordonnance qu'avait établie le grand romantique.

Melle **Alice Verlet** a de grandes qualités vocales. Elle a aussi de la virtuosité. Mais il semble à certains qu'elle manque parfois de puissance et qu'elle n'a pas approfondi suffisamment le style des classiques. Elle a bien détaillé deux *airs* de Gluck et de Mozart ainsi que *Le bonheur est chose légère* de Saint-Saëns, et obtenu un grand succès dans la *Chanson de l'arquebusier* de Paul Vidal et dans les *Variations* de Benedict. *Sechiari* et *Reitlinger* qui prêtaient leur concours à ce concert furent particulièrement applaudis.

Melle **Taglieferro** aurait-elle abandonné le piano pour le chant? Il est difficile de le croire, mais elle a tenu à montrer qu'avec une jolie voix pas toujours très bien placée et sans étude approfondie du chant une artiste peut arriver à force d'adresse et de goût musical à masquer des défauts évidents et à charmer ses auditeurs.

Mme **Suzanne Vallin-Hekking** sait composer un programme au point que sur la foi de ses affiches nombre de musiciens qui ne se dérangent pas à la légère étaient accourus entendre en un même soir des œuvres de Roland Manuel, Grassi, Roussel, Florent Schmitt, Maurice Delage, Moussorgski, Jean Huré, Maurice Ravel. La présence de la plupart de ces auteurs — nous ne parlons pas de Moussorgski, — eût suffi d'ailleurs à décider les hésitants s'il s'en était trouvé. Malheureusement Mme Suzanne Vallin-Hekking n'apporta pas à l'exécution de ce programme le soin qu'elle avait mis à l'élaborer. Dépourvue de voix, elle ne parait pas avoir par compensation une grande faculté d'interprétation ; elle semble déchiffrer avec indifférence les textes qui passent, et le rythme ou la justesse, la couleur et la nuance ne sont pas des éléments auxquels elle se rattache. On a critiqué dernièrement les danseurs dépourvus de technique, va-t-il falloir rencontrer des chanteurs qui manifestent une incapacité de chant absolue ?

Le **quatuor vocal Battaille** vient encore de connaître un grand succès en donnant un concert consacré à des auteurs ancien tels que O. de Lassus, Costeley, Baldassare-Donato et Passereau et à des auteurs modernes tels que P. de Wailley, O. Letorey et Paul Locard. Mme Roger-Miclos muse blonde, d'or et de blanc drapée, oua avec le goût, la virtuosité et le brio qu'on lui connaît *Les poèmes intimes* de Jean Cras, un *Nocturne* de Bertelin et les *Coins de Séville* de Joaquin Turina si pleins d'une couleur attrayante.

Empressés à se soumettre aux ordres du pape les chanteurs sacrés abandonnent les effets faciles pour l'étude plus sérieuse du chant Grégorien et du chant Palestrinien. C'est d'ailleurs une école admirable pour les chanteurs qui trouvent là

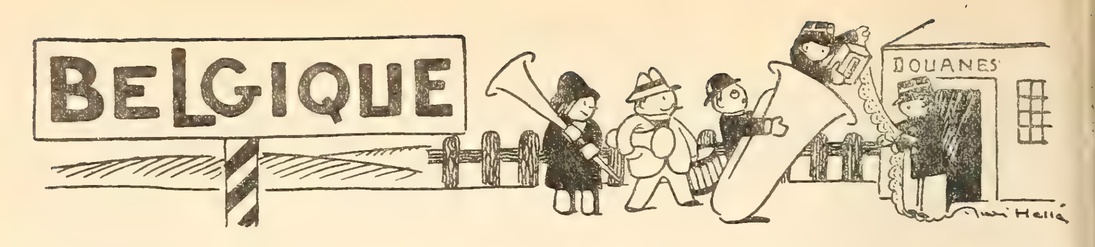
l'occasion de faire des exercices remarquables de souffle et de justesse. La **Schola de Saint Louis** a manifesté de belles qualités acquises en chantant notamment *le benedicta es tu* de La Tombelle de manière absolument remarquable. Les voix sonnent bien, l'ensemble est parfait. Les nuances justement placées semblent un peu exagérées comme opposition. Il faut féliciter en outre ces chanteurs de ne point se confiner dans le chant religieux ancien et de faire une place importante et méritée au chant profane de la Renaissance, du Romantisme et de notre époque.



Mme Wurmser-Delcourt possède non seulement la virtuosité mécanique, mais encore sait obtenir de sa harpe chromatique les oppositions sonores les plus intéressantes. Elle vient dernièrement encore de le prouver en exécutant un programme des mieux choisis où les plus subtilement habiles parmi les jeunes voisinaient dans une tendre fraternité avec l'*Ancêtre*. Citons le tout petit mais si fin *prélude* de *Louis Aubert* gentil et parfumé comme une de ces fleurettes des bois qui aiment à se " fauré " sous la mousse. Citons aussi les *danses* de *Georges Sporck* et surtout la *Forlane* vivante et vibrante, au point que la concertiste emballée par son sujet, mit dans son jeu une vigueur telle qu'une pauvre petite corde de sa harpe y perdit la vie... clic... arrêt. O admirable discipline de nos orchestres ! Pas une bavure ne vint effranger la netteté de cet arrêt. En quelques secondes le dommage est réparé on reprend la période amputée et la forlane s'achève dans un triomphe : bravos, rappels, fleurs, couronnes. N'en doutons pas, Mme Wurmser aura détaché un œillet blanc pour le cercueil de sa petite corde morte à l'honneur.

Marcel Ciampi, Jean Michelin et Louis Fournier ont fait apprécier dans des trios de Beethoven, Brahms et Vincent d'Indy l'heureux effet sonore qui résulte de l'union du piano, de la clarinette et du violoncelle et Jean Michelin particulièrement sut obtenir de la clarinette des teintes et des inflexions remarquables. Mlle Monjovet dans des pages de Schubert et de Louis Vierne connut la joie des rappels et des bis. A la deuxième séance de musique de chambre consacrée à des œuvres d'auteurs wallons données par le cercle **Piano et archets**, l'exécution du *quatuor inachevé* de Lekeu, du *quatuor* de Joseph Jongen et du *quintette* de Théo Isaye fut remarquable à tous les points de vue. Ces œuvres toutefois ne présentent pas un égal intérêt. Le quatuor de Lekeu, douloureux, passionné, mais inégal est loin d'être la meilleure œuvre de ce musicien. Du quatuor de Joseph Jongen un peu verbeux peut-être et surchargé, nous avons surtout goûté les deux derniers mouvements d'une expression plus personnelle et plus musicale que les précédents.





Trahissant les prémisses d'Avril, les " Saints de glace " nous ont ramené des soirs blêmes d'hiver. L'arrière-saison musicale en profita. Nombreux encore, les petits concerts ont rapproché les frileux amants de la musique, inconstants qui, déjà, l'oubliaient, au frisson printanier dans les arbres. Ce revif nous montre mieux qu'un renouveau se prépare : 1915 le verra splendir. Le blé joyeusement semé lève, partout ; le temps vient des belles récoltes sur cette terre que l'on eût voulu dire ingrate aux enthousiasmes. Bientôt, j'en acterai les signes annonciateurs.

J'ai hâte de signaler d'abord l'utile réunion des membres effectifs de la S. I. M. (section belge). Ce groupement, qu'il fallut éveiller naguère, tandis que son action restait bien platonique, a su, grâce au dévouement éminemment averti de nos amis et confrères Ernest Closson et Van den Borren, tout particulièrement, organiser depuis quatre ou cinq ans plusieurs séances auxquelles une élite accorda la meilleure et très légitime attention. Ces manifestations dans un cadre presque uniquement local, représentaient seule, pour ainsi dire, l'activité extérieure de la société. Le but scientifique, la raison première de notre vaste association, qui est de mettre en rapports, dans un coude à coude fraternel, les spécialistes, historiens, savants, chercheurs de la musicologie, restait un peu négligé. M. Paul Bergmans, professeur à l'Université de Gand, a pris l'initiative d'engager la section belge dans cette bonne voie. La première réunion vient de se tenir, dans le cabinet directorial du Conservatoire Royal de Bruxelles, sous la présidence de M. Léon du Bois. Y assistaient MM. Paul Gilson, Sylvain Dupuis, (Liège), Paul Bergmans et D. Van Ryschoot (Gand), Martens (Louvain), Stellfelt (Anves), Van Aerde et Van Doorslaer (Malines), Ernest Closson, Ch. Van den Borren, René Lyr. Après avoir adopté le vœu de M. Bergmans et décidé des séances au moins mensuelles, où spécialement, l'on s'inquiètera de ce qui a trait à l'histoire de la musique belge, nous avons écouté une intéressante communication de l'érudit musicographe gantois sur le maître néerlandais Cornélius Verdonck. Jusqu'ici, les historiens ne s'étaient pas donné la peine d'expliquer comment ce musicien, ayant passé sa vie entière à Anvers, se trouvait en même temps mentionné comme clerc de la chapelle de Philippe II à Madrid. Les recherches personnelles de M. Bergmans lui ont permis d'élucider ce point : il nous prouva, par de logiques déductions, appuyées de documents irréfutables, qu'il y eut en réalité deux Verdonck, prénommés Corneille : l'un, compositeur familier, et client d'une riche maison anversoise, ayant consacré à l'art de simples loisirs d'amateur — l'autre, bénéficiaire de prébende, cousin ou parent quelconque du premier, exilé à Madrid dès la jeunesse et n'ayant jamais quitté l'Espagne, non plus que produit œuvre musicale. Le travail de M. P. Bergmans sera sans doute publié prochainement, de même qu'un receuil de madrigaux de Verdonck, transcrits et annotés par lui.

* * *

Depuis le temps que nous parlions ici de la première exposition de la méthode Dalcroze en Belgique, au même établissement, il semble que l'éducation callisthénique a fait son chemin chez nous.

Il y a maintenant nombre d'écoles, nombre de professeurs entre qui l'émulation croyante des origines ressemble étrangement à la simple concurrence. On se souviendra des critiques de

fond et de forme qu'au premier contact, nous avons formulées à l'égard de cette scolastique. Nous avons suivi les diverses manifestations, le développement de cette nouvelle foi pédagogique et... musicale. Hier encore, nous assistions à la conférence de M. Emile Sigogne, professeur émérite de l'Université de Liège. Ses causeries font partie du cycle à l'Institut des Hautes Etudes. Eh bien, redisons-le nettement et franchement, l'impression de naguère n'est pas détruite. Au contraire, nous avons fortifié notre première conviction. Nous ne parvenons point à comprendre comment des hommes, des penseurs, des artistes de la profondeur, de la hauteur de vues et de conceptions de M. Sigogne par exemple partagent l'engouement irraisonnable du public. L'éminent philosophe nous retraçait hier l'évolution de l'idée et des applications du rythme. Il définissait celui-ci, l'harmonie, le principe, l'âme même de l'acte, du mouvement, de la vie. Comme du verbe, disait-il, on peut affirmer qu'il fut " au commencement ". Par essence même, il s'oppose à la mesure, au balancier, à l'équivalence dans le temps et dans l'espace. Il ne peut tenir dans *un* et *deux*. Il est personnel : il a sa ligne idéale, son geste d'éternité, projeté du moment qui passe. Comment concilier cette acception du Rythme avec les *lois* et les clichés d'une méthode, je le demande ? M. Sigogne, avec grandeur, et dans une langue pure, artistement ouvragée, avue la progression des siècles. Il étudie les formes du rythme chez les anciens. Il exagère sans doute quand il prétend que la danse, même à l'église, tint le premier rôle dans l'éducation populaire. Et pourquoi dénie-t-il, en aveugle misonéiste, toute harmonie à notre temps ? Cette époque n'a qu'un discord, elle est impuissante à fixer le visage de l'heure ! Pourquoi ? — Le rythme multiplié de notre course manque certes d'immobilité ; la vie unanime et véhémente, l'effort tendu, de ses millions de nerfs en écheveaux, des foules modernes, vibrant d'un fluide asservi, ne s'arrête pas, il est vrai, pour permettre aux amants glacés de la mort une mensongère et vaine possession. Mais cette conquête a son rythme, elle a sa raison intérieure, plus près du cœur battant de l'univers, dans sa vibrance éclatée ! S'il a brisé les moules antiques, s'il semble avoir détruit l'équilibre, il n'en berce pas moins, aussi sereinement, nos rêves. Notre époque a sa beauté, elle a son art, mais pour la comprendre, il faut une intelligence sans poids de plomb dans les ailes ; il faut des sens libres et vierges, comme primitifs, devant des mondes inconnus, des sensations nouvelles. Bien lointaine, bien réactionnaire nous apparait la méthode Dalcroze, qui impose un schéma du rythme (!) à nos enfants. Elle n'a rien de commun, je le répète, avec la musique, et les raccords vagues d'un piano ne peuvent, qu'au risque du grotesque, prétendre à l'inspiration, au sentiment. Je vis hier des fillettes — aux bras jolis, aux jambes fines et blanches, aux formes sveltes, faites pour courir et sauter par les routes en fleurs, prisonnières en une salle surchauffée, attentives et crispées, à l'observation de cadences banales, et prenant les poses ridiculement fausses d'une grâce ou d'un pathétique commandées sur l'heure. Autour de moi, des mères s'extasiaient, et des musiciens, hélas, admiraient cet *art !* Trois fois coupable, puisqu'il trahit tout rythme vrai, puisqu'il viole toute spontanéité et détourne et corrompt l'enthousiasme de ceux qui, du bas de la vie, voudraient monter jusqu'à l'art sincère et fervent qui l'exprime.

René Lyr.





Revue de la Presse Quotidienne

MAROUF, SAVETIER DU CAIRE

LE FIGARO

Si parmi tant de fantaisie bouffonne le sentiment, l'émotion douce tiennent quelque place, on n'y rencontre ni passion ni drame véritable. Privé de ces éléments, le musicien qui a su faire écouter cinq actes non seulement avec plaisir mais avec joie me semble avoir accompli un brillant tour de force. C'est le cas de M. Henri Rabaud. La partition de *Marouf* mérite absolument le très grand succès qu'elle a obtenu hier, succès que je crois durable et qu'elle doit à ses qualités essentiellement musicales, à l'abondance, à la variété, à l'agrément des idées, à la solidité du style, au charme de la couleur, au tour très spirituel de certaines périodes, enfin à la saine bonne humeur que d'un bout à l'autre elle dégage.

L'auteur de la belle et noble *Fille de Roland* et de tant d'autres œuvres de haut caractère se montre ici sous un nouvel aspect. Mais, à travers une trame plus légère, la même main très experte et très pure se devine, le même profond savoir apparaît ; il éclate même dans le superbe chœur final du cinquième acte. Que M. Henri Rabaud ait usé de rythmes et de mélopées de caractère oriental, il serait surprenant qu'il ne l'eût pas fait. L'essentiel, c'est qu'il ait su renouveler constamment l'intérêt de cet appoint exotique et qu'il en ait tiré les plus savoureux effets. Dans cet ordre d'idées, il faudrait louer maintes et maintes pages. Mais que ne doit-on pas louer dans un ouvrage à ce point remarquable et qui fait un si réel honneur à la musique française ?

GABRIEL FAURÉ.

COMŒDIA

Un grand succès, non seulement d'estime, mais de joie et d'admiration. Le public insouciant et les habiles seront d'accord : si la partition de M. Rabaud abonde en finesses de style qui feront les délices des seconds, le premier se laissera charmer d'abord par cette grâce souriante, cette aisance, cette douceur d'émotion, enfin cette abondance limpide que jamais nulle outrance ne trouble, nul pédantisme n'obscurcit.

Nous connaissions déjà M. Rahaud comme un artiste profondément sincère et épris de beauté pure ; voilà qu'à ce sérieux et cette dignité il ajoute une poésie insoupçonnée. C'est un progrès dont sans doute l'occasion seule lui avait manqué jusqu'ici ; il faut féliciter M. Népoty de la lui avoir donnée en mettant à la scène, fort habilement d'ailleurs, un conte des *Mille et une nuits*...

Sur cette tragi-comédie alerte, M. Rabaud a écrit une musique exquise de souplesse et de coloris. Orientale certes, mais à sa façon qui n'est pas celle des Russes, car la fraîcheur ici n'exclut pas la discrétion ni l'harmonie. D'ailleurs l'Orient, pour les Russes comme pour tous les musiciens, n'a jamais été qu'un prétexte à affirmer leur pensée personnelle. La musique de l'Orient véritable ne ressemble pas plus à celle de Balakirev ou de Rimsky-Korsakov qu'à celle de M. Rabaud. Si notre auteur lui emprunte quelques intervalles chromatiques ou quelques rythmes persistants, ce ne sont là pour lui que des données qu'il traite à sa manière, et c'est bien l'Orient qu'il nous montre, mais interprété et transposé, un Orient de rêve, autrement tendre et captivant que celui de la géographie.

LOUIS LALOY.

L'ECHO DE PARIS

M. Rabaud avait déjà prouvé son talent au théâtre et au concert ; il avait montré ses dons pittoresques et son entente de l'orchestre dans la *Procession nocturne*, qui est célèbre. Dans *Marouf*, au seul point de vue de la tenue du style et de l'art, il vient d'écrire une œuvre digne de sa solide réputation.

Il fit plus encore. Avec une aisance accomplie, il sut approprier son talent et ses dons personnels au sujet qu'il traitait. Dans une œuvre légère, de demi-caractère, et qui n'est pas ennemie du sourire, et qui même parfois confine à l'opérette, il sut être léger, rapide élégant ; bien plus, il sut éviter le piège que lui tendait son sujet.

Un sujet oriental pouvait l'entraîner à un orientalisme exagéré. Après la musique russe, et surtout après la musique de ballet russe ; après la vogue des gammes par tons entiers et des *modes* inusités, les compositeurs ont de l'orientalisme plein les mains... M. Rabaud sut en mettre avec tact.

Et il le mit toujours au bon endroit : il sut être pittoresque aux moments mêmes où sa pièce lui demandait de l'être. Et il sut ne pas l'être trop. C'est un rien, dira-t-on... A la vérité, il se pourrait que tout le succès musical de *Marouf* tint à cette discrétion. Car ainsi, sans qu'on ait le loisir de s'en lasser, toute l'œuvre baigne dans la charmante

atmosphère d'un orient fantaisiste, où l'auditeur français peut rêver sans que rien ne le gêne. Et l'on voit se dérouler une aimable fiction, dans une lumière chatoyante et voilée, et qui ressemble aux longs crépuscules de l'Orient : ils ont tant de douceur pour entraîner dans les rêveries, que l'on évite, comme une souffrance probable, jusqu'au désir de la pensée.

ADOLPHE BOSCHOT.

LA LIBERTÉ

De la *Fille de Roland* à *Marouf*, M. Rabaud s'est aussi exactement adapté à des sujets tout différents ; mais il est resté le même homme et le même musicien, clair, précis, fin dans le détail ferme dans la ligne, d'une conscience impeccable, et sachant toujours aussi sûrement où il va.

C'est pourtant avec une maîtrise accrue, qu'il a employé le même principe de développement symphonique, si dextrement ajusté au dialogue et au mouvement scénique, qu'il ne fait qu'un avec eux. Chaque scène est construite comme un morceau de musique pure, sur un thème principal qui a la forme et la conduite d'un thème symphonique bien plutôt que d'un *leitmotiv*. C'est ici un preste *scherzo*, là un *allegretto alla turca*, un *andantino* gracieux, qui se succèdent jusqu'au majestueux choral final, au lieu des fugues sévères, des profonds adagios de la *Fille de Roland :* et c'est toujours une bonne scène de théâtre. Forme bien réfléchie, nettement voulue, où l'on aurait grand tort de voir rien de scolastique ou de rétrograde. Elle est pleine de bonne grâce, et s'annexe le plus tranquillement du monde les plus récentes conquêtes de l'écriture moderne. Voilà donc un musicien d'un esprit purement classique — on ne le saurait comparer, dans la meilleure acception, qu'à M. Saint-Saëns — qui touche sans frémir à ces combinaisons harmoniques et instrumentales, dont nos échauffés du dernier bateau ne parlent, avec quelles mines ! que comme d'explosifs redoutables ou d'expériences hermétiques. Chose curieuse, cela modifie tout au plus ses graphismes, et ne transforme rien, à vrai dire, de son style. On se tromperait fort, à triompher de ces concessions apparentes au modernisme comme d'une conquête de l'anarchie : c'est tout justement le contraire.

GASTON CARRAUD.

Le Matin

L'amusant livret que M. Lucien Népoty a tiré de la si curieuse et si savoureuse traduction des *Mille et une Nuits* du docteur Mardus convient parfaitement à la musique. Il a fourni au talent de M. Henri Rabaud l'occasion de se manifester pleinement et victorieusement. Ce talent, de source toute classique, possède une netteté, un équilibre, une fermeté dont la *Fille de Rolland* nous donna le premier exemple. A ce que l'on en connaissait déjà s'ajoutent une légèreté, un éclat. une allégresse qui le modernisent sensiblement, mais ne lui ôtent rien de sa mesure, de sa logique anciennes. La partition de *Marouf*, malgré l'orientalisme marqué de ses mélodies aux onduleuses vocalises, de ses brillantes couleurs instrumentales, garde une facture essentiellement française. Sans être le moins du monde impersonnelle ou retardataire, elle continue la tradition de notre race. Elle n'emprunte aucun procédé harmonique ou polyphonique à Wagner ni aux Russes. Elle s'apparente plutôt, par ce qu'elle a de pittoresque et d'expressif à la fois, aux *Indes galantes*, de Rameau. C'est ce caractère national qui, à mon avis, la rend très significative et c'est sur quoi j'ai voulu insister. Elle remporte d'ailleurs un beau et juste succès.

ALFRED BRUNEAU.

L'Éclair

Voici un événement extraordinaire et vraiment imprévu : le théâtre national de l'Opéra-Comique vient de jouer un opéra-comique ! Depuis si longtemps vouée, de par la volonté des musiciens contemporains, aux plus larmoyantes tragédies ou aux drames les plus sinistres, notre seconde scène lyrique revient par hasard au genre jadis éminemment national qui lui a donné son nom. On ne frisonne pas d'angoisse, on n'est pas pénétré d'horreur jusque dans les moelles, on ne trempe pas son mouchoir, en entendant la pièce nouvelle : que dis-je? On rit, on sourit, on s'amuse. C'est à ne plus s'y reconnaitre....

Lorsque je vous ai annoncé que cet ouvrage était un opéra-comique, vous avez bien compris que M. Henri Rabaud n'a pas tenté purement et simplement de faire revivre la manière d'Auber, de Boïeldieu et de Grétry. Elle eut certes son charme, mais paraîtrait aujourd'hui un peu archaïque. M. Henri Rabaud est un musicien très moderne. Pas de scènes parlées ; pas d'airs, de romances, de morceaux détachés. La partition est d'un style aussi savant et aussi raffiné que dans le plus sourcilleux drame lyrique : seulement, c'est ici une comédie musicale. Mozart et Wagner, entre autres, ont prouvé que la musique pouvait exprimer aussi bien la joie et la gaîté que la douleur et la mélancolie.

PAUL SOUDAY.

Le Gaulois

D'une façon générale, la musique de M. Rabaud est exquise. Peut-être le remarquable artiste y a-t-il fait un emploi trop manifestement soutenu du tour mélodique oriental aux lentes et plaintives vocalisations. Une certaine monotonie en est la conséquence. Peut-être aussi souhaiterait-on sentir aux idées dramatiques, et notamment aux motifs conducteurs, un peu plus de saillie. Mais, en revanche, quelle constante délicatesse, quelle grâce et quel charme enveloppant ! Dans la partie sentimentale (surtout au quatrième acte) le compositeur, prenant toute sa liberté, oubliant au degré qui sied la gageure exotique, nous offre des pages absolument ravissantes. Aussi bien, à tout envisager d'un bout à l'autre, le goût est parfait. Parfois l'esprit se donne musicalement carrière : quoi de plus spirituel que l'épisode de la bastonnade du tableau initial ? Jamais la verve ne s'incline vers l'opérette. Partout une extrême distinction. — Si la couleur des cantilènes d'Orient nous semble un peu trop directement prédominante, un art savamment ingénieux en diversifie poétiquement la présentation. — Le ballet de la fête des noces se déploie en gracieuses guirlandes, scintillantes, variées. — Au chœur final, les formes fuguées se développent avec une belle netteté et un bel éclat. — L'orchestration passe, d'une souplesse accomplie de la demi-teinte à la force, multipliant ses ressources sans faire ostentation de rien. — Comment ne pas noter aussi l'habileté du musicien à faire accepter, à faire aimer jusqu'à ses hardiesses harmoniques par l'opportunité de leur apparition ? — Et comment ne pas le louer de la justesse, si peu commune, de sa prosodie verbale ?

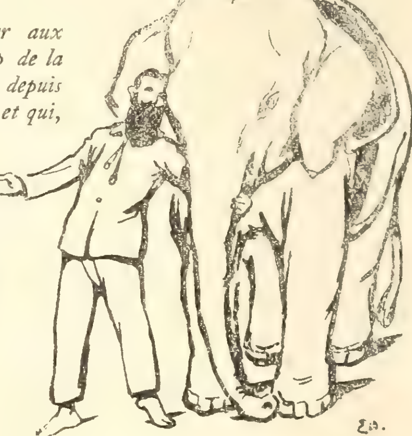
FOURCAUD.

Les Faits du Mois



Les gendarmes de la Vendetta *et les hommes nus de* Narkiss *ont fait sensation dans le public et dans la presse. Heureux d'avoir ainsi enrichi notre théâtre musical de deux motifs lyriques aussi originaux, M. Jean Nouguès a résolu de rassembler dans son prochain ouvrage ces deux éléments de succès. Il a mis aussitôt sur le chantier un nouvel opéra-ballet intitulé* le conseil de révision *qui lui permettra d'arriver sans effort à ce résultat inespéré.* ☞ *On demande des interprètes d'aspect correct et d'éducation soignée pour accompagner des mélomanes français aux spectacles polyglottes du Théâtre des Champs-Elysées que M. Berlitz dirige avec tant de talent. Tenue de soirée de rigueur, conditions à débattre.* ☞ *La robe portée par Madame Koussnetzof dans la* Légende de Joseph, *et dont nous donnons ci-contre la reproduction fidèle, a été reconstituée par Bakst avec un souci rigoureux d'authenticité. Elle éclaire d'un jour nouveau certains points d'histoire: elle prouve notamment que les femmes du temps étaient résolument sportives, avaient inventé la jupe-cycliste et fréquentaient les* skatings ; *elle nous confirme aussi — et nous nous en doutions ! — que dans le ménage Putiphar le mari n'était pas gênant et qu'ostensiblement Madame portait la culotte.* ☞ *Pour obéir aux plus récents préceptes de la mode, M. Jacques Thibaud va donner un récital de chant ; Mme Felia Litvinne sera sa talentueuse accompagnatrice et M. Jacques Blanche exécutera un concerto de violon.* ☞ *Le savetier du Caire et les financiers : la virtuosité avec laquelle M. Jean Périer a su placer au sultan de Kaïtan des actions de sa Caravane, lui a valu de flatteuses propositions de la part de certaines banques d'émission; deux maisons rivales veulent s'attacher à prix d'or l'éminent artiste qui pourrait leur rendre des services si précieux.* ☞ *La sécurité au théâtre : le préfet de police a interdit aux chefs d'orchestre l'usage de baguettes qui ne seraient pas munies d'un protège-pointe. M. Ruhlmann a été le premier à obtempérer aux instructions préfectorales.* ☞ *Miss Loïe Fuller se préoccupe beaucoup de la trop rapide croissance du mignon bébé en pyjama qui interprète depuis plusieurs saisons la Berceuse de l'Eléphant dans* Children's Corner *et qui, cette année est devenu un robuste garçon. Le pachyderme grandissant avec lui — car il est espagnol — on conçoit les inquiétudes de la directrice en présence des difficultés qu'offrira dans quelques années la mise en scène de ce charmant tableau.*





Swift.

Croquis d'Em. Barcet.)



ÇA ET LA

Echos

Le mode à travers les arts.

Les ballets russes ont toujours eu une action décisive sur nos modes. Cette année encore on a pu constater leur influence indiscutable qui s'est exercée plus spécialement sur le costume masculin. Qui ne devine que la ligue contre le faux-col est secrètement présidée par M. Léonide Miassine et que cette libération partielle n'est qu'un acheminement vers un décolletage plus libéral pour aboutir bientôt au costume si élégamment lancé par le créateur de *Joseph*. On sait qu'une paire de bretelles et un pardessus en font tous les frais. Le fils de Jacob, on le voit, était économe et dépensait peu pour sa toilette : la perte de son manteau chez Mme Putiphar prit pour lui les proportions d'une véritable catastrophe. *Inde iræ.*

Souhaitons bon succès à cette mode nouvelle qui va être adoptée par tous nos élégants. Sa légèreté qui la rend très pratique en cette saison, sera particulièrement appréciée par tous ceux qui fréquentent l'Opéra les soirs de ballets russes : la salle est en effet tellement surchauffée qu'il y règne une température de four. Cette réforme de notre costume vient bien à son heure.

ø ø ø

Le protocole et la musique.

Lorsque nous conduisons au théâtre des souverains en visite, de hauts fonctionnaires se réservent le droit de composer le programme de la représentation officielle. Ces impresarios improvisés ne manifestent pas toujours un tact parfait ni une ingéniosité bien remarquable. Hier encore, ils n'ont pas eu la déférence d'offrir *Hamlet* au prince de Danemark et de flatter son amour-propre en lui faisant entendre la romance célèbre : " Partant pour la Syrie, le jeune et beau Danois... " Quelque temps avant nous avions vu ces Messieurs exercer leur esprit aux dépens des cohortes d'insulaires qui envahirent Paris pour acclamer notre hôte : avec une ironie vraiment déplacée en la circonstance, l'affiche du gala de l'Opéra résumait la situation en imprimant ces deux titres suggestifs : "*Les Barbares... L'Etranger !...*" Gageons que, la prochaine fois, le protocole choisira la cantate de M. Mulet, exécutée par la *Société Nationale* en l'honneur des souverains danois et qui contient ces vers de circonstance :

O rois, sinistres fous
D'un constant parricide épouvantant l'histoire
Dévorateurs d'un peuple assassiné par vous
De la Gare du Nord vous êtes sortis tous
Comme d'un vomitoire !

Chantée par une chorale massée à l'entrée du boulevard Denain, au moment où stoppera le train royal, cette strophe de bon accueil frapperait vivement l'imagination de nos augustes visiteurs.

Plus près de toi, mon vieux !...

Les musiciens ont des âmes exquises. Sur les bancs du collège les écoliers recherchent les places les plus éloignées de la chaire du pion, pour se consacrer plus tranquillement à l'élevage rationnel des hannetons et des vers à soie ; dans les bureaux d'un commerçant, les employés se tiennent volontiers à bonne distance du patron et, à l'atelier, l'établi le plus voisin de la cabine du contre-maître ne fait pas prime. Dans nos usines orchestrales c'est exactement le contraire. Pour se rapprocher du bras qui brandit la férule, les musiciens font des bassesses. Et c'est ainsi que va se plaider un curieux procès intenté par un excellent violoniste à la Société des Concerts du Conservatoire. A la suite d'un remaniement dans la disposition de l'orchestre, cet artiste avait été contraint de reculer son pupitre de soixante centimètres. Ne pouvant se résigner à voir s'accroître ainsi la distance qui le séparait d'André Messager, le violoniste se précipita chez un huissier et le pria d'instrumenter à sa place. Le procès est engagé. La vénérable Société va venir s'asseoir, entre deux gendarmes, sur le banc d'infamie, pour avoir méconnu la tendresse touchante qui lie un exécutant à son chef... Les musiciens ont des âmes exquises.

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

Un concert de musique française a été donné le 27 Mai dans la Salle des Concerts du Conservatoire au bénéfice de l'Entraide Artistique, par l'éminente pianiste Marguerite Long avec le concours de Melle Rose Féart, du maître Claude Debussy et de l'orchestre Lamoureux sous la direction de M. Camille Chevillard. Nos lecteurs trouveront dans notre numéro de Juillet le compte-rendu de cette belle soirée.

* * *

Les auditions d'élèves — amateurs et professionnels — de M. Paul Brand ont eu lieu, salle Erard, avec un succès particulier. L'intérêt artistique des programmes et leur parfaite exécution ont mis en valeur l'excellence de l'enseignement du remarquable professeur si estimé par tous les artistes d'aujourd'hui.

* * *

La dernière matinée musicale donnée par Mme et M. Louis Diémer a été consacrée aux œuvres de Gabriel Fauré. L'auteur accompagne lui-même Mme Croiza, MM. Jules Boucherit et David Devries ; M. Louis Diémer prit part également à cette exécution qui fut extrêmement artistique et remporta le plus chaleureux succès.

* * *

Mme Jeanne Diot, la remarquable violoniste donnera le 8 Juin, à la Salle Erard, un concert auquel prendront part Mme Lucill Weingartner, MM. Gabriel Fauré et Félix Weingartner.

* * *

Mme Bex vient de donner, comme chaque année, deux auditions d'élèves et l'on a pu de nouveau apprécier les excellents résultats de son remarquable enseignement.

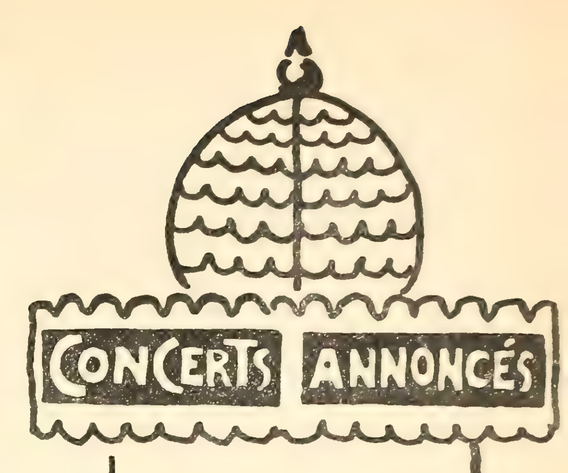
* * *

Monte-Carlo : " Les *Concerts* Louis Ganne. "

Les Concerts de gala " Louis Ganne ", en mars et en avril, firent applaudir des cantatrices et des virtuoses de la plus haute valeur, en même temps que l'excellent petit orchestre que dirige M. Louis Ganne continuait à mériter les bravos unanimes pour sa perfection et sa remarquable souplesse.

Le public a tout particulièrement fêté le jeune violoniste M. Paul Ganne, fils du célèbre compositeur Louis Ganne : ce fut une véritable révélation, d'un talent jeune et délicieusement charmeur. Une des plus belles séances artistiques des " Concerts Louis Ganne " fut le Festival Saint-Saëns, exclusivement composé d'œuvres de l'illustre Maître.

Ajoutons que, cette saison plus encore que par le passé, les " Concerts Louis Ganne ", par le choix et la composition des programmes, autant que par l'éclat de l'interprétation, ont profondément charmé le public : ils sont et ils demeurent une des plus précieuses attractions de la vie artistique de Monte-Carlo.



Salle ERARD

(du 1 au 15 Juin)

2	M. de Mesquita	9 h.
3	M. Dimitri (élèves)	1 h.
4	M. Lazare Levy (élèves)	1 h.
5	M. de Radwan	9 h.
6	M. Danvers	9 h.
7	Mlle H. Renie (élèves)	1 h.
8	Mme Diot	9 h.
9	M. Henri Gilles	9 h.
12	M. Georges Hesse (élèves)	1 h.

Salle Malakoff

1	Mme Jenny Passama	9 h.
2	Représentation d'Orphée	9 h.
3	S. M. I.	
4	Mme Marie-Roze	9 h.
5	M. Bendinelli	2 ½
6	Mme Marguerite Long	2 ½
7	Mme Bellon	2 ½
9	Mme Marguerite Long	2 ½
10	M. Douaillier	9 h.
13	M. Dusautoy	9 h.
15	Bilewski	9 h.

SALLE DES AGRICULTEURS

2	Guérin	9 h.
4	Duranty	9 h.
6	Peczenick	9 h.
8	Tarodi	9 h.
9	Mlle de Wierzvicka	9 h.
10	Walker	9 h.
11	Mme Lacombe-Olivier	9 h.
13	Mme Lafay-Gontier	9 h.
14	Grégoire-Tabanelli	9 h.

Salle GAVEAU

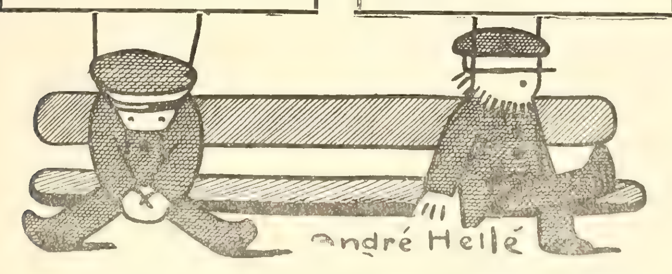
(du 1 au 15 Juin)

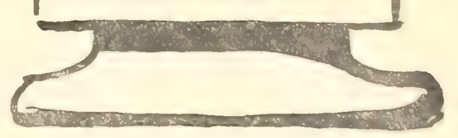
2	M. Jourde	9 h.
3	Yvette Guilbert	9 h.
4	Le Trio Français	9 h.
5	Musique de la Renaissance	9 h.
9	Madame Kutscherra	9 h.
10	Yvette Guilbert	9 h.
11	L'Orchestre Médical	9 h.
12	M. Oliveira	9 h.

Salle PLEYEL

(du 1 au 15 Juin)

3	Mme Baissac (Elèves)	9 h.
4	Mlle Sternberg	9 h.
6	M. Paul Vizentini (Elèves)	9 h.
7	MMlles Cortot	1 h.
8	Ecole Niedermeyer	9 h.
9	Mlle Yvonne Hubert	9 h.
10	Mlle Rose Casadesus (El.)	9 h.
11	M. E. Rocco, mandoliniste	9 h.
12	Mme Boucherit (Elèves)	9 h.
13	Mlle Massin (Elèves)	9 h.
14	Mlle Toulouse (Elèves)	1 h.





Le Gerant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique

Le Parlement et la Bourse



Les élections sont terminées, les 602 députés qui vont diriger le pays pendant 4 ans sont nommés et il est assez difficile de prévoir quelle ligne de conduite ils vont adopter, car cela dépend de la façon dont se formera la majorité républicaine.

Je crains bien que la France continue à être gouvernée par des ministères successifs, incapables d'aboutir à des réformes pratiques et d'administrer avec économie.

Leur instabilité les forcera à vivre au jour le jour selon les coalitions momentanées des diverses fractions parlementaires et nous n'aurons pas un gouvernement, digne de ce nom, ayant un programme bien net et étant capable de le réaliser.

La confiance, déjà bien ébranlée depuis la chute du ministère Barthou, achèvera de disparaître et les affaires iront de mal en pis ; l'activité économique diminuera encore et la pénurie des affaires entraînera fatalement l'aggravation du déficit budgétaire.

Les rentrées des impôts, qui depuis de longues années sont toujours en augmentation, commencent à être en diminution et les économistes prévoyants se demandent comment il sera possible d'équilibrer les budgets futurs si les recettes diminuent pendant que les dépenses continuent à augmenter, personne ne songeant à réaliser des économies.

Reportez-vous à mes articles de janvier et de février concernant le projet d'emprunt proposé par M. Barthou et rejeté par l'ancienne Chambre, entraînée par M. Caillaux à repousser l'immunité de la rente, vous verrez combien mes prévisions étaient justes, quand j'expliquais que le vote de l'emprunt avec immunité définitive de la rente assurerait un succès énorme à l'émission, et que les milliards offerts en plus se répandraient, une fois sortis, sur les bonnes valeurs françaises, les grandes Compagnies de chemins de fer, les Sociétés industrielles, métallurgiques et commerciales.

Le rejet de l'emprunt et la chute du ministère Barthou ont privé les marchés financiers des capitaux nécessaires à leur prospérité.

Quelques banques ont tenté l'émission de divers emprunts étrangers, mais elles n'ont pas réussi. L'épargne, mécontente et surprise de l'ajournement de l'emprunt français, a gardé ses capitaux en réserve, attendant un avenir meilleur.

Le marché financier de Paris a subi les conséquences de cette méfiance des épargnants ; les meilleures valeurs ont eu leur cours déprécié par une baisse continuelle ; les grandes banques et les établissements de crédit qui avaient préparé des émissions ont maintenant les titres dans leurs caisses sans pouvoir les placer, ce qui immobilise les capitaux de leurs dépôts.

La moindre crise passagère, qui provoquerait des retraits nombreux de dépôts, forcerait ces banques à réaliser le papier pour faire face aux demandes de remboursement, et il s'ensuivrait une baisse formidable des valeurs ainsi offertes sur le marché.

En prévision de cette éventualité possible, qui peut être amenée par la mort de l'empereur d'Autriche ou par un événement grave quelconque, je vous ai conseillé depuis plusieurs mois de vendre toutes vos valeurs et de les remplacer par du 3 % français, qui cotait 85 francs en décembre et qui était encore à 86 francs le mois dernier.

Ceux qui ont suivi aveuglément et immédiatement mon sage conseil ont évité de grosses pertes, puisque la plupart des valeurs ont subi une dépréciation considérable, tandis que le 3 % français s'est maintenu entre 86 et 87 francs.

Malheureusement, beaucoup trop de mes lecteurs ont hésité à prendre une décision énergique, et, pour ne pas réaliser avec une petite perte certaines valeurs, ils ont attendu jusqu'à présent, désolés de voir leur capital réduit dans de fortes proportions et jurant, mais un peu tard, de m'écouter une autre fois.

Que cela vous serve de leçon : n'hésitez jamais à vous débarrasser d'une valeur menacée d'une baisse même si vous perdez en la vendant, car, en cas de reprise générale, elle ne remontera jamais autant que la bonne valeur par laquelle vous l'aurez remplacée, tandis qu'au contraire elle risque de baisser beaucoup plus et de vous faire perdre davantage.

En tout cas, je puis encore vous indiquer le moyen de reconstituer le capital, dont vous auriez perdu un quart par la baisse de certaines valeurs.

Ainsi, supposons que vous ayez acheté un titre 400 francs et qu'il n'en vaille plus que 300, je puis vous faire regagner en un an les 100 francs que vous perdez, et je serais très heureux de vous rendre ce service pour que vous restiez un lecteur assidu ou un abonné fidèle.

P.-E. Penaud, directeur du *Livre à un sou*, 8, rue Drouot, Paris.

P. S. — J'envoie gratuitement sur demande une circulaire spéciale concernant le meilleur moyen de faire produire le maximum possible de revenu soit aux capitaux disponibles, soit aux titres en portefeuille.

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

____

____

J'ai un capital de ________ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse : ________________

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

(*Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue*).



Le Chœur de l'Orféo Catala. Au milieu à côté de M Millet le Dr. Schweitzer de Strassbourg



La Mode à travers les Arts

Je viens d'aller voir ma jeune amie Nicole. Dans un cadre d'un modernisme aigu, elle m'est apparue vêtue d'une robe en taffetas noir. La jupe se compose d'une série de petits volants, le corsage, boutonné au milieu du devant du haut en bas, s'apparente à un *caraco* et l'ensemble est d'une laideur inesthétique attristante. Il y a là un cercle de femmes réputées élégantes. L'une d'elles porte un costume en gabardine vert acide. La jupe passe entre les deux chevilles ce qui lui donne l'aspect d'un pantalon. Là dessus, retombe une tunique plissée d'une envergure de six mètres. Une ceinture bayadère encercle la taille et les hanches. Le corsage est fait d'un kimono de tulle posé sur un fond de voile Ninon couleur chair.

Une autre visiteuse arbore un tailleur en taffetas. Trois tuniques, superposées et alourdies par des bouillonnés, garnissent la jupe. La jaquette sac, en forme de boléro, s'allonge en arrière en une basque arrondie toute droite.

Ces dames ont félicité Nicole de sa toilette et après leur départ, celle-ci me parle à nouveau du modèle "finish" qu'elle a eu l'heureuse idée de choisir. J'insinue que la dénomination signifie "finish" le bon goût. Mon détestable "à peu près" me vaut un regard dédaigneux de ma petite amie et une énumération destinée à parfaire mon éducation rétrograde. J'apprends donc que sa robe de soirée, *Cœur saignant*, est exquise; son tea gown, *Lagune bleue*, un rêve. Pour les Thés Tango, elle réserve un costume, *brume d'amour*. *Heures de visions* et le *spectre de la rose* la tentaient, mais elle a résisté à leur attrait ruineux.

"Que veulent dire ces noms baroques Nicole"?

"D'où sortez-vous, ma chère. Depuis longtemps, et, en ce moment surtout, chaque modèle est baptisé; quel dommage que je ne puisse porter *Sur le seuil*, ajoute-t-elle; il est absolument exquis.

"Pourquoi ne figure-t-il pas dans votre collection" "Vous ignorez donc que c'est une toilette de mariée?"

"Ce nom symbolique aurait dû me le faire pressentir et je m'explique l'absence de fleurs d'oranger sur les robes des "petites épousées" dans le train. Le couturier se porte garant de leur âme liliale."

Ma jeune amie prend mal les plaisanteries qui s'attaquent à la religion... de la mode et elle me répond vertement.

Le violet, le tango, le vert, le rouge, le jaune, qui se heurtent sur les toilettes en des dissonances exaspérées, sont, déclare Nicole, de merveilleuses trouvailles orchestrales. — Elle s'intitule une musicienne d'après-demain — et ma critique des volants et des tuniques engonçantes prouve seulement mon incapacité à comprendre la beauté cubique.

Par contre, je rends hommage à la séduction des tissus: la "Chatoyante", la "Voluptueuse", la "Charmeuse". Je subis particulièrement l'attrait mystérieux de la "Joconde" et j'en veux à Nicole, et à ses semblables, d'accepter le joug de couturiers dont les créations sont l'antithèse de tous ces jolis noms prometteurs.

Cette soumission ne date pas d'aujourd'hui, s'écrie-t-elle triomphante. Un "manuel du bon ton", qui remonte à presqu'un siècle, déplore que ses lectrices "n'aient pas un propre goût et s'en rapportent aveuglément à celui des couturières." Nous suivons donc simplement l'exemple de nos grands-mères. De même, et ma petite amie a le ton ironique, nous n'abandonnons pas le langage des fleurs de nos sentimentales aïeules, seulement, nous le transposons et ce sont nos perruques de couleur qui se chargent d'exprimer nos sentiments.

Le mauve incite à la bonté, le rouge à la colère et le vert signifie, naturellement, l'espérance.

Comment l'entendez vous? ai-je demandé à Nicole, au moment où entrait un jeune homme à la face rasée et au monocle impertinent.

Je n'ai pas eu de réponse, mais, Dieu merci, ma petite amie n'était coiffée que de ses beaux cheveux blonds.

Jan de la Tour.

P. S. Je dois rendre justice à mon amie Nicole au sujet de la salle de bains qu'elle a choisie au *Progrès de l'Hygiène*, 22bis, rue de Paradis. C'est une petite merveille d'élégance raffinée et de confort. On ne peut rêver une installation plus heureuse, ni plus complète.



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Robe d'après-midi en mousseline noire

ROGRAMME GÉNÉRA

du 5me CONGRÈS de la Société Internationale de Musique

DATE	MATIN	APRÈS-MIDI	SOIR
Lundi 1	Réunion du Conseil d'Administration de la Société (Présidents des Sections étrangères)		Réception des Congressistes à la Salle de Fêtes d'*Exelsior* 90, Avenue des Champs-Elysées, à 9 h.
Mardi 2	SÉANCE D'INAUGURATION à la Sorbonne (amphithéâtre Richelieu, à 10 h. 1/2)	Séance de travail [1]	
Mercredi 3	Séance de travail	Séance de travail	Opéra-Comique (Gala Gluck)
Jeudi 4	Séance de travail	Séance de travail	
Vendredi 5	Séance de travail	Séance de travail	Concert de Musique de la Renaissance Salle Gaveau, à 9 heures
Samedi 6	Séance de travail	Assemblée Générale réservée aux membres de la Société (2 h.) — Séance de Cloture (3 h.) — Réception par le " Figaro " (5 h.)	
Lundi 8	Concert de Primitifs Français à la Sainte-Chapelle du Palais de Justice (10 h. 1/2)	Concert de Musique de chambre ancienne au château de Versailles (*Galerie des Glaces*, 3 h.)	
Mardi 9	Concert de Musique Religieuse des XVII[e] et XVIII[e] siècles à l'Eglise du Val-de-Grâce (rue Saint-Jacques, 10 h. 1/2)	Concert de Musique Huguenote Eglise du Saint-Esprit, 5, rue Roquépine (4 heures) (sur invitations)	Banquet (Grand-Hôtel, à 8 h.) suivi d'un Spectacle de Musique ancienne " *Les Aveux Indiscrets* "
Jeudi 11		Concert de Musique d'Orchestre, avec réception chez Mme la Princesse de Polignac (43, avenue Henri-Martin, à 4 h.	**Le Dimanche 14 Juin** Audition par l'Oriéo Catala de Barcelone au Théâtre des Champs-Elysées, à 9 h.

[1] Les séances de travail du congrès auront lieu de à 12, et de 2 à 5 h. à l'Hôtel des Ingénieurs Civils, 19, rue Blanche



LIQUEUR
D.O.M.
BÉNÉDICTINE

GRANDS MAGASINS
A LA PLACE CLICHY

LA MAISON DES TAPIS

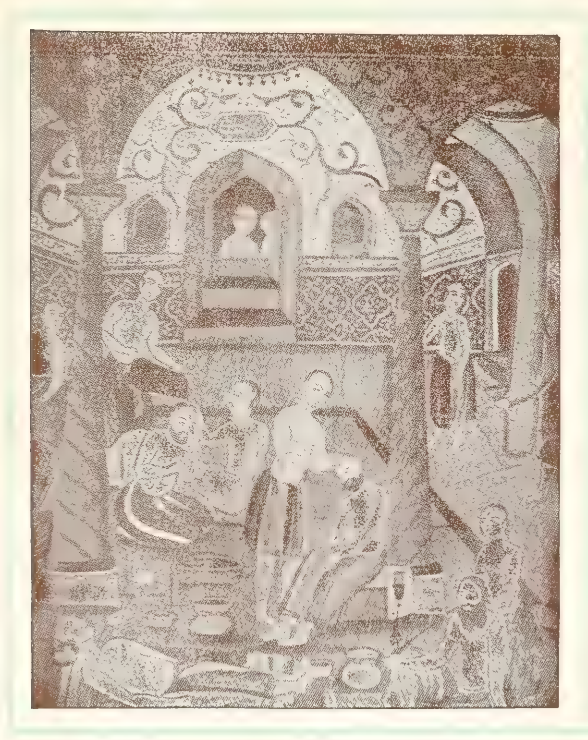
LA 1re DU MONDE POUR LES IMPORTATIONS ORIENTALES

AMEUBLEMENTS

INSTALLATIONS COMPLÈTES

NOUVEAUTÉS

MAISON AYANT LE MOINS DE FRAIS ET VENDANT LE MEILLEUR MARCHÉ



LE HAMMAM

BAINS Turco-Romains

TARIF

HOMMES

1 bain Turc complet . . **5 fr. 50**

DAMES

1 bain Turc complet . . . **10 fr.**
(En Salles Privées)

Salles d'Hydrothérapie spéciales

la douche. . . . . **1 fr. 75**

GRANDES RÉDUCTIONS
sur abonnements
de **10, 25 & 50 Cachets**

18, Rue des Mathurins

PARFUMERIE BICHARA

10, RUE DE LA CHAUSSÉE D'ANTIN
Succursale : 44, RUE DE PRONY, 44

PARIS

Téléphone
265.83

LONDRES,
170, Piccadilly

ALEXANDRIE ET LE CAIRE
S. S. Sednaoui & Co., Limited

BRUXELLES
Grands Magasins de la Bourse



MOKOHEUL ET CILLANA donnent aux yeux charme et beauté.

NIRVANA ET SAKOUNTALA parfums les plus enivrants.

BICHARA : PARFUMEUR-SYRIEN

MM. ALLETON, 13, rue Racine
ANDRÉ, 5, Quai Voltaire
BOURBON, 81, Boulevard Raspail
BRIQUET, 34, Boulevd Haussmann
CHARTIER, 21, rue St. Sulpice
DURAND & Cie, 4, place de la Madeleine
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte
MAX ESCHIG, 1, rue de Madrid
ENEL & Cie, 48, rue de Rome
FEUILLATRE, 8, Bd de Denain
FLAMMARION & VAILLANT, Galeries de l'Odéon
36bis, Avenue de l'Opéra
14, rue Auber
FLOURY, 1, Bd des Capucines
Etablissements GAVEAU, 45, rue La Boëtie
HAYET, 15, rue Taitbout

MM. HOLLEY, 211, Boulevard Raspail
Librairie LAROUSSE, 58, rue des Ecoles
CH. LEROY, 65, Avenue d'Antin
LAUDY, 224, Boulevard St. Germain
Libr. ANGLAISE DE L'ETOILE, 3, Avenue Victor Hugo
MATHOT, 11, rue Bergère
E. PAUL, 100, Faubourg St. Honoré
PFISTER, 39, Boulevd Haussmann
REY, 8, Boulevard des Italiens
ROUART, LEROLLE & Cie Boulevard de Strasbourg
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis
ROUHIER, 1, Bould Poissonnière
SAUVAITRE, 72, Bould Haussmann
SEVIN & SARRAT, 25, rue La Boëtie
STOCK, 155, rue Saint-Honoré
VIEU, 51, rue de Rome

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE GRUMMER-CAR-PARIS — TÉL. 157.56

GRÜMMER

CARROSSERIE DE LUXE

26, rue Cambacérés, PARIS

CATALOGUES ET DEVIS SUR DEMANDE

LE GOUT C'EST TOUT

USINES — 36, rue Linois, PARIS — Tél. 755-68

CHEMINS DE FER DE L'ETAT — BILLETS DE BAINS DE MER

L'Administration des Chemins de fer de l'Etat, dans le but de faciliter au Public la visite ou le séjour aux plages de la MANCHE et de l'OCEAN, fait délivrer jusqu'au 31 Octobre les billets d'aller et retour ci-après, qui comportent jusqu'à 40 % de réduction sur les prix du tarif ordinaire :

BAINS DE MER DE LA MANCHE

1) Par ses gares des Lignes de Normandie et de Bretagne :

Billets individuels valables suivant la distance, 3, 4 et 10 jours (1re, 2e Classes) et 33 jours (1re, 2e et 3e Classes).

Les billets de 33 jours peuvent être prorogés d'une ou deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de 10 % par période.

2) Par ses gares des Lignes du Sud-Ouest :

Billets individuels de 1re, 2e et 3e Classes, valables 33 jours avec minimum de perception de 56 fr. en 1re Classe, de 39 fr. 80 en 2e Classe et de 26 fr. 65 en 3e Classe.

(Faculté de prorogation comme ci-dessus)

CHEMIN DE FER DU NORD

STATIONS BALNEAIRES:

3 heures de Paris. — Le Tréport-Mers. — Saint-Valéry-sur-Somme. — Le Crotoy. — Paris-Plage (Etaples). Bologne.

3 h. 1/2 de Paris. — Mesnil-Val. — Cayeux. — Berck, Merlimont, (Rang-du-Fliers-Verton). — Plages de Quend et de Fort-Mahon (Quend-Fort-Mahon). — Plages Sainte-Cécile et Saint-Gabriel (Dannes-Camiers). — Le Portel (Boulogne). — Wimereux (Wimille-Wimereux). — Calais.

4 heures de Paris. — Bois-de-Cise, le Bourg-d'Ault et Onival (Eu). — Hardelot (Pont-de-Briques). — Wissant (Marquise-Rinxent). — Dunkerque. — Malo-les-Bains. — Rosendaël.

4 h. 1/2 de ris. — Petit-Fort-Philippe (Gravelines). — Loon-Plage.

5 heures deaaris. — Audresselles et Ambleteuse (Wimille-Wimereux). — Leffrinckouke. — *Zuydcoote.* — Bray-Dunes (Ghyvelde).

Jusqu'au 31 Octobre, toutes les gares du Reseau délivrent les billets à prix réduits ci-apres indiqués ;

1o **Billets de saison** pour familles d'au moins 5 persones, valables 33 jours (réduction de 50 0/0 à partir de la 4e personne) ;

2o **Billets individuels hebdomadaires,** valables 5 jours, du vendredi au mardi (réduction de 20 à 44 0/0 ;

3o **Cartes d'abonnement de 33 jours,** sans arrêt en couds de route (réduction de 20 0/0 sur le prix des abonnements ordinaires d'un mois) ;

4o **Billets d'excursion du dimanche** et jours de fêtes légales, (2e et 3e classes) individuels ou de famille (réduction de 20 à 65 0/0).

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Par service combiné entre les Chemins de fer Français d'Orleans et du Midi, ceux intéressés d'Espagne et du Portugal et la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique.

Billets simples et d'aller et retour 1re classe (chemins de fer et paquebots) entre Paris-Quai d'Orsay et Rio-de-Janeiro Montevideo et Bueno-Ayres.

Faculté d'embarquement ou de débarquement à Bordeaux ou a Lisbonne.

Durée de validité (*a*) des billets simples, 4 mois; (*b*) des billets d'aller et retour, un an. Faculte de prolongation pour les billets aller et retour.

Enregistrement direct des bagages pour les parcours par fer.

Faculté d'arrêt tant en France qu'en Espagne et en ortugal à un certain nombre de points.

La délivrance des billets a lieu exclusivement au bureau des passages de la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique 2, Rue Halevy, à Paris, ou dans les ports de l'Amérique du Sud par les Agents de cette Compagnie.

LE PROGRÈS DE L'HYGIÈNE

SES SALLES DE BAINS MONDIALES



LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :


ILKA
PARIS
PAUL IRIBE
ILKA
L.T.PIVER

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts



HENRY ROUJON, par J. E. — COMPTE-RENDU DU CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE — LES LIVRES.

L'ACTUALITÉ par

EMILE VUILLERMOZ. — LOUIS LALOY. — MAURICE BEX.
VICTOR DEBAY — RENÉ LYR.

Abonnement — UN AN { France et Belgique : 15 francs / Union Postale : 20 francs | Le Numéro du 1er : 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.) / Le Numéro du 15 : 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

 PARIS, 29, rue La Boëtie — Tél. Wagram : 98-12

EXPOSITION INTERNATIONALE DE LYON

JUILLET — AOUT — SEPTEMBRE 1914

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

MUSIQUE D'ORCHESTRE ET MUSIQUE DE CHAMBRE
PAR LE CÉLÈBRE ORCHESTRE DES

CONCERTS-ROUGE DE PARIS

sous la direction de M. GEORGES RABANI

du 16 au 23 Août

SIX GRANDS FESTIVALS

sous la direction de M. RENÉ DOIRE

PROGRAMME GÉNÉRAL

I. — LES FORMES MUSICALES

L'Ouverture — La Suite — La Symphonie — Le Concerto — Le Poème Symphonique — Le Solo — La Sonate — Le Trio — Le Quatuor — Le Quintette — Le Septuor.

II. — LES PÉRIODES ET LES GENRES

Musique ancienne — Musique classique — Musique romantique — Musique populaire
Musique moderne — Musique imitative — Musique de danse — Musique contemporaine

III. — LES NATIONALITÉS

Ecoles française, allemande, anglaise, belge, espagnole, italienne, scandinave, russe

IV. — LES INSTRUMENTS

Le clavecin, le luth, la viole d'amour, la harpe-luth, le piano, le violon, l'alto, le violoncelle, la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor anglais, le basson, le cor, la trompette, le pleyela, la harpe, l'orgue, le piano.

Chaque programme quotidien comprendra fragmentairement les quatre éléments de l'histoire de la Musique, énoncés ci-dessus

Le célèbre Orchestre-Virtuose des CONCERTS-ROUGE est exclusivement composé de premiers prix du Conservatoire de Paris.

Les concerts ont lieu tous les jours à l'Exposition, Salle de Musique, Avenue de Paris, à 4 heures 1/2

PROGRAMME HEBDOMADAIRE

Lundi : Concert de Musique française, *Mardi* : Concert classique, *Mercredi* : Concert international,
Jeudi : Concert de Musique de chambre, *Vendredi* : Concert de musique ancienne,
Samedi : Concert international, *Dimanche* : Concert populaire.

Piano Pleyel = Instruments d'orchestre Conesnon et Bernardel

A NOS LECTEURS

Comme de coutume, nous avons attendu la fin des Concours du Conservatoire pour publier notre numéro d'été " Juillet-Août ".

Notre numéro suivant " Septembre-Octobre " paraîtra le 15 Septembre, et à partir du 1er Novembre nous reprendrons notre périodicité habituelle.

Henry Roujon

La musique vient de perdre un de ses grand amis. Henri Roujon s'est éteint au moment où il allait donner à notre art une nouvelle preuve de sa haute sympathie. Le jour même où s'ouvrait le *Cinquième Congrès de la Société Internationale de Musique*, son président d'honneur succombait à une douloureuse maladie. Nous n'aurons pas eu la joie de saluer parmi nous un Maître vénéré...

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler la carrière de Henry Roujon, qui appartient avant tout aux Lettres, aux Beaux-Arts et aux Académies. Mais S. I. M. a le devoir d'associer le témoignage respectueux de son deuil à tous ceux qu'a déjà provoqués la disparition de cette âme d'élite.

Henri Roujon avait toujours montré à l'égard de notre œuvre une délicate attention, dont nous sommes fiers de rappeler le souvenir. Lorsque fut fondée la Société des Amis de la musique, il voulut en accepter la présidence effective. Acte de générosité. Acte de courage aussi. Le Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts prenait la tête d'un groupement artistique, étranger à l'art officiel et patronné par une Revue d'avant-garde ! L'histoire tiendra compte de ce beau geste.

C'est que Roujon aimait la musique pour elle-même. Il avait le grand avantage de n'être ni homme de métier, ni homme de parti. Ses sympathies pour un art de clarté, son goût de l'équilibre classique, ne l'empêchaient en rien de suivre les évolutions de l'art moderne, et d'y prendre intérêt. N'avait-il pas, aux côtés de Villiers de l'Isle-Adam, connu l'âge du wagnérisme héroïque et assisté à la défaite d'une musique qui se croyait inexpugnable ? Esprit universel, Roujon voyait toutes choses de trop haut pour ne pas être libéral. La musicologie même avait conquis ses sympathies. Sans lui, le Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale n'aurait pas paru, et l'année passée nous l'écoutions parler de notre vieille musique devant nos lecteurs assemblés à Marigny. Que de charme et que de compétence !

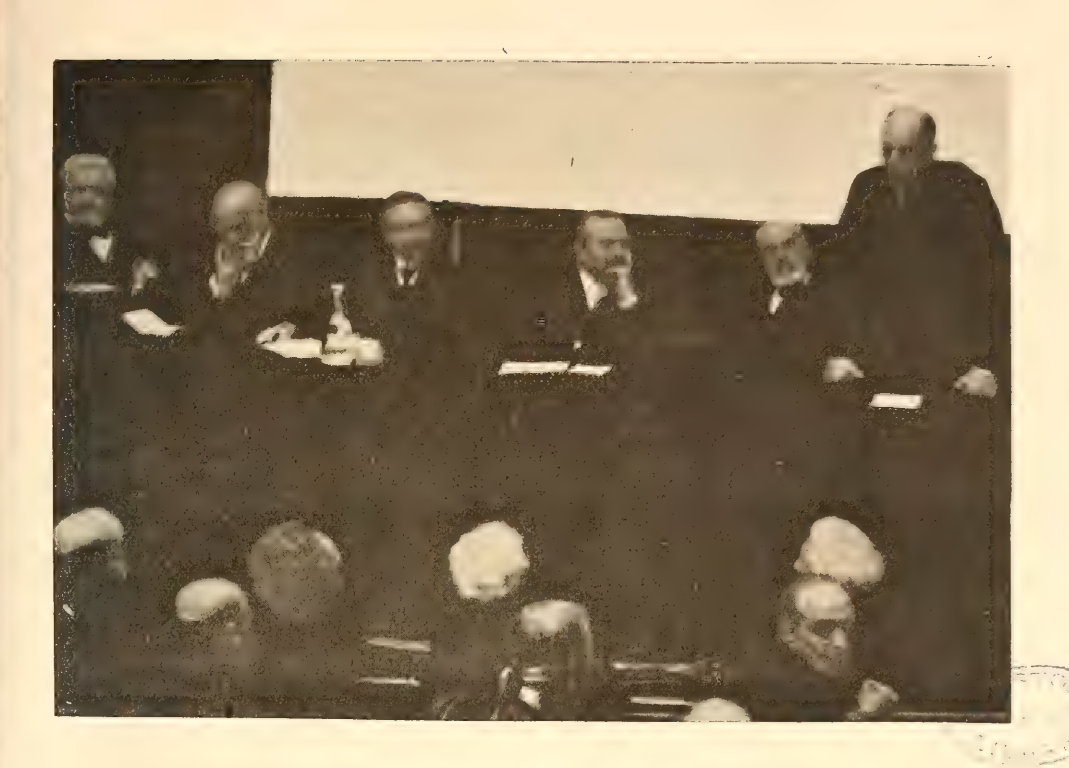
Henry Roujon aimait les jeunes. Il nous l'a prouvé. Nous perdons en lui un guide sûr, un maître affectueux, que nous n'oublierons jamais. Puissent les arts, et surtout la musique, retrouver à l'Institut un protecteur aussi généreux, un partisan aussi énergique, un talent aussi éminent.

J. E.



Cl. Manuel

LES CONGRESSISTES SORTANT DE LA CHAPELLE DES INVALIDES



Le Cinquième Congrès de la Société Internationale de Musique

“ Certainement il y aura quelque chose de changé en France lorsque ce Congrès sera clos. La musicologie y aura pris conscience d'elle-même, aura affirmé ses droits à une existence désormais glorieuse. C'est une belle victoire dont l'écho dépassera les limites de la pure érudition. Car tout spécialisés que nous sommes et que nous ayons besoin d'être, nous n'en avons pas moins la mission de travailler pour la plus grande gloire de l'humanité. Quand nous nous enfermons dans les bibliothèques, quand nous échangeons des communications qui provoquent l'étonnement, même l'ironie des profanes, ne servons nous pas encore indirectement la grande cause de la civilisation ? La musicologie n'existerait pas, elle ne serait pas devenue ce que vous la voyez aujourd'hui, si elle se suffisait d'un passe-temps solitaire et égoïste. ”

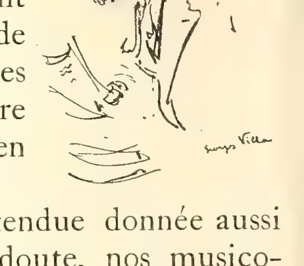
Ces paroles du président de la Société Internationale de Musique, prononcées au banquet de clôture du Congrès, résument parfaitement l'effort accompli, cette année, au cours des solennelles assises musicolo-

giques dont Paris vient d'être le théâtre. Le *Cinquième Congrès de la S. I. M.* demeurera inoubliable parce qu'il a marqué en France une étape décisive dans l'histoire de la musique.



Il faut bien l'avouer, en effet, les travaux et les conciles des historiens de notre art n'avaient jamais eu dans le public musical et, à plus forte raison, dans le public tout court, un bien grand retentissement. La science musicologique manquait un peu de prestige et l'on pouvait se demander avec une certaine inquiétude quel accueil la foule frivole et sceptique de Paris réserverait à cette solennelle assemblée. Les avertissements apitoyés ne furent pas épargnés aux congressistes : la vanité de leur effort semblait certaine, et le principe même de leur foi fut mis en discussion. Les arts, écrivit-on, sont-ils " aptes à se laisser traiter comme l'archéologie, l'assistance publique ou l'hygiène ? " Et certains philosophes souriaient de voir les musicologues s'attarder à " l'idôlatrie de la force conquérante de l'analyse déjà minimisée en certains domaines de la pensée par des essais jeunes et vigoureux de synthèse ".

Le succès éclatant du Congrès de Paris vint apporter à ces prophètes pessimistes le plus éloquent démenti. Non seulement l'utilité profonde des travaux réalisés apparut à leurs yeux, mais l'importance d'une telle réunion s'imposa à l'attention de la France entière et frappa vivement les imaginations les moins préparées à s'y intéresser. Dans toutes les classes de la société, on s'occupa du Congrès, on suivit ses manifestations, on questionna ses organisateurs. Le Boulevard se passionna, pendant quinze jours pour les idées nouvelles remuées en si grande abondance dans les séances de travail et au cours des auditions de musique. L'austère Congrès, sans rien perdre de son sérieux et de sa gravité fut un événement " bien parisien " qui ne laissa personne indifférent.



Il faut se féliciter de la publicité un peu inattendue donnée aussi aux travaux de notre Société Internationale. Sans doute, nos musicologues n'ambitionnent pas la gloire boulevardière, mais cette effervescence et cette curiosité de la foule profitent à leur œuvre en contri-

buant puissamment à sa diffusion. Ce résultat tout à l'honneur de organisation du Congrès, qui mélangea dans de justes proportions les séances d'études et les festivités. Il est dû incontestablement à la belle solidarité artistique de la grande presse française qui se mit spontanément à la disposition du Congrès, annonça et commenta toutes les manifestations et mobilisa ses meilleurs reporters et critiques pour tenir quotidiennement le grand public au courant des moindres péripéties de cette " grande quinzaine " d'internationalisme musical. Que nos grands confrères trouvent ici l'expression de la sincère reconnaissance des organisateurs français et des délégués étrangers dont ils facilitèrent singulièrement, par leur obligeance et leur courtoisie, la tâche délicate en maintenant perpétuellement en contact les congressistes de tous les pays.

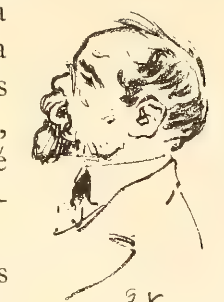


Cl. Excelsior

Un groupe a la galérie d'Excelsior

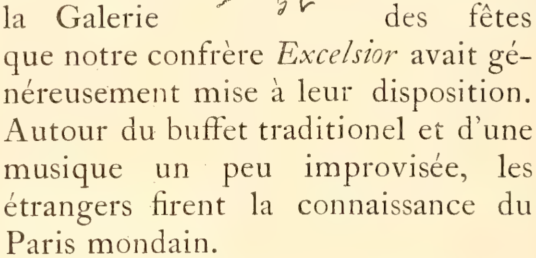
Le Congrès de la Société Internationale de Musique s'ouvrit le lundi de la Pentecôte, au matin, par une séance du Conseil d'administration de la société. On sait en effet que la Société, (en France S. I. M., en Allemagne I. M. G., en Angleterre I. M. S.) est régie par un conseil, où chaque section constituée possède une voix statutaire, et dont la réunion n'est guère possible qu'aux époques de congrès. Cette fois, en présence des délégués de quinze sections, le Conseil présidé par M. Ecorcheville, ayant comme secrétaire le Dr. Maclean, et comme trésorier le

conseiller O. von Hase, discuta de graves questions d'administration internationale, notamment la modification probable des publications polyglottes de la société. Il procéda à l'élection de son président pour les années 1915 et 1916, qui sera le Professeur Kretzschmar, et fixa Berlin comme lieu du prochain congrès de la Société en 1916, non sans tenir compte toutefois d'une intéressante proposition venue de Barcelone, pour 1917.



Le soir du même jour tous les congressistes, arrivés à Paris prenaient contact dans la Galerie des fêtes que notre confrère *Excelsior* avait généreusement mise à leur disposition. Autour du buffet traditionel et d'une musique un peu improvisée, les étrangers firent la connaissance du Paris mondain.





Le lendemain, à 10 heures et demie, inauguration officielle du Congrès à l'amphithéâtre Richelieu de la Faculté des Lettres, sous la présidence de M. Louis Barthou, ancien président du conseil, et président effectif du congrès, qui sut faire triompher l'éloquence devant une des assemblées les plus internationales que la Sorbonne ait jamais vues. Discours du Sous-Secrétaire d'état des Beaux-Arts, représenté par M. Valentino ; — discours du Professeur Adler (de Vienne) au nom des délégués de tous les Gouvernements étrangers qui étaient les suivants :



Allemagne et Bavière : Le Professeur Sandberger

Angleterre : Sir Edward Cooper, alderman de la Cité

Autriche-Hongrie : le Professeur Adler
Belgique : M. Octave Maus
Danemark : M. Angul Hammerich
Etats-Unis : le Professeur Waldo Pratt, (Université de Hartford) (Conn.)
Grèce : M. D. Calvocoressi
Hollande : le Dr. Scheuerleer
Italie : le Professeur Torrefranca



Cl. Excelsior.

Dans la cour de la Sorbonne

Russie : S. E. B. de Timiriaseff, ancien ministre.
E. Bentkowski,
Suède : M. Hennerberg
Suisse : le Dr. Karl Nef. (Bâle)

Discours enfin du Président de la S. I. M., pour exposer en quelques mots le sens de ce congrès et le profit que la France, son gouvernement, ses musiciens et ses érudits pouvaient en attendre.

Les séances de travail commencèrent aussitôt ; elles occupèrent matin et après-midi, les six premiers jours.[1] On trouvera dans les *Actes du Congrès* leur compte rendu officiel et l'analyse détaillée de toutes les communications qui y furent présentées, tableau d'ensemble de ces réunions érudites. Deux organismes distincts, fonctionnant parallèlement, assuraient la vie musicologique du Congrès : les " sections " et les " commissions ". Les sections se contentaient d'accueillir les communications, de donner aux orateurs l'occasion de développer librement



Cl. Excelsior

Les Congressistes devant l'Hôtel des Ingénieurs Civils ou se tinrent les Séances de travail

et publiquement leurs thèses ou de discuter celles de leurs collègues. Les commissions, au contraire, s'imposaient, loin du public et d'une façon permanente, une tâche résolument pratique ; elles s'efforçaient de rendre efficace le grand labeur du travail international, de coordonner le passé, d'organiser l'avenir : elles furent, en un mot, de véritables laboratoires musicologiques.

Sections : Les sections au nombre de huit se spécialisèrent dans l'Histoire profane, l'Histoire religieuse, l'Esthétique, l'Ethnologie,

[1] Citons tout particulièrement une Séance des plus curieuses, qui se tint à la Sorbonne, le soir, et dans laquelle le savant Dr Marage, aidé de films impressionants, nous montra la *Voix humaine en action.*

l'Acoustique, les Instruments, la Bibliographie et la Théorie et Enseignement. Nous ne pouvons songer à énumérer ici toutes les communications qu'elles recueillirent et les discussions auxquelles ces communications donnèrent lieu. Les rapports des présidents de sections s'accordent à louer l'abondance des idées échangées mais nous devons signaler leur tendance unanime à souhaiter pour l'avenir une coordination plus systématique des efforts communs et l'élaboration d'un programme préalable.



" Puisque chacune des communications présentées au jugement des congressistes présents, déclare M. Pirro, devient un thème offert à leur collaboration, l'œuvre de leur collègue leur est soumise pour qu'ils la développent, la corrigent, la repassent ou la dépassent. Ainsi, ce n'est plus seulement à un convent de spécialistes, que l'on assiste, mais à un colloque d'où les questions traitées peuvent sortir enrichies de la science de chacun. A la condition, bien entendu, que ceux qui prennent la parole aient bonne raison de le faire, et que la discusion ne devienne pas un bavardage confus. Quelques communications donnèrent lieu à de véritables conférences contradictoires, et l'on vit par là, combien ces plaidoiries publiques mettent de lumière en certaines questions. Pour que cette participation des assistants fût bien préparée, et bien ordonnée, il faudrait faire connaître, à l'avance, le sommaire de chaque communication. Les arguments que l'on opposerait ainsi à l'auteur paraîtraient plus sûrs, on ne les produirait plus au hasard de la mémoire, mais pourvus de références précises ; enfin ils pourraient trouver place dans les " Actes du congrès ", à la suite des communications auxquelles ils se rapportent, et cela serait le témoignage même qui justifie le congrès, en montrant l'importance et les résultat de ce travail collectif que la *Société internationale de musique* impose de temps en temps à ses fidèles, quand elle les réunit. "

MM. L. de La Laurencie Louis Laloy, Charles Mutin, Maurice Emmanuel, présidents des IVe, VIe, VIIe, et VIIIe sections, ont formulé des observations semblables. M. Gustave Lyon, président de la Ve section, a même déposé nettement les conclusions que voici :

" S'il est difficile pour des questions d'esthétique et d'histoire de la musique d'engager des discussions alors qu'il s'agit de textes précis que plusieurs peuvent connaitre, on se heurte dans certains cas, pour les Sections de théorie ou de pratique, à des impossibilités de voir la discussion aboutir, parce que chacun demande à développer ses idées personnelles ou à établir le système qui lui parait être le meilleur, de sorte que personne n'a pu conclure.

" Il me parait donc désirable, dans l'intérêt général pour l'avenir, que toute

question qu'un auteur voudra soumettre à un Congrès, soit indiquée dès l'année d'avant, dès le Congrès d'avant, à l'attention des membres du Congrès futur.

Dans l'année, les futurs Congressistes, sachant que telle question devra être abordée et peut-être solutionnée, pourront préparer d'avance leurs observations correspondantes et même, antérieurement à la réunion du Congrès, se mettre en relation avec l'auteur de la note future. Pour que le résultat des travaux du Congrès devienne utile, pratique, il serait même à souhaiter que l'on puisse constituer dans chaque pays un comité permanent de deux ou trois personnes



Cl. Excelsior

A la Section d'histoire profane

dévouées, par section, qui seraient chargées, dans l'année qui précèderait le Congrès, de recevoir, sous leur garantie d'honneur de garder secrets les travaux qu'on leur confierait, d'étudier, d'amorcer les communications des futurs Congressistes, et les empêcher, en particulier comme cela est arrivé dans notre Section, de proposer de très bonne foi une communication aussi inutile que déplorable, lorsque le travail excessivement opiniâtre et intelligent qui y a présidé procède d'idées inexactes. On comprend qu'une telle communication, qui n'aurait pu être faite à Paris si l'auteur y avait été présent, corresponde à une perte de temps

regrettable pour les auditeurs et à une profonde tristesse pour l'auteur qui voit, à la première critique, s'anéantir toutes ses espérances en regrettant amèrement les années qu'il a pu consacrer à un parail travail.

Si les *bureaux d'études* de chaque Section ainsi constitués pouvaient être reliés d'une façon permanente entre eux, il me parait qu'on arriverait au Congrès suivant



Cl. Excelsior

A la Section des Instruments

dans un état de cohésion meilleur, avec des travaux infiniment mieux mûris qui pourraient être présentés d'une façon méthodique, chronologique ; on éviterait que plusieurs esprits s'occupent de la même chose pour arriver à la même conclusion ; on utiliserait mieux dans l'intérêt de tous l'effort de chacun.

En attendant l'application effective de cette ingénieuse idée, retenons quelques vœux immédiatement réalisables dont l'importance n'échappera

à aucun musicien et qu'il serait bon d'exaucer pratiquement le plus tôt possible.

MM. Lyon et Mutin ont demandé :

1° *Que dans tous les pays on adopte un diapason se rapprochant autant que possible du* la 870 *à* 15° *C et que, dans une même ville, les orchestres et toutes les sociétés musicales aient ce même diapason.*

2° *Que des mesures soient prises afin que, pendant l'exécution d'une œuvre, les orchestres se maintiennent au* la 3. 870.

M. van Reyschoot a abordé la grande question de l'unification de l'écriture dans la partition d'orchestre. Il souhaite : " *que, vu les nécessités crées par le chromatisme grandissant et la complexité toujours plus grande de l'instrumentation, toute partition d'orchestre ne comporte que des sons réels et que les instruments actuellement encore transpositeurs, soient notés comme s'ils ne l'étaient pas ; que l'usage des seules clefs de* fa *et de* sol *soit, autant que possible étendu à tous les instruments et que l'étagement des instruments dans la page soit réglé,* ne varietur, *par une commission internationale.* "

On ne saurait attirer trop énergiquement l'attention du public et des artistes sur l'utilité et l'urgence de ce vœu. Longtemps jugée irréalisable par suite des transformations qu'elle imposerait à toutes les éditions du passé, cette amélioration logique semble avoir frappé vivement l'opinion et pourrait bien avoir, cette fois, quelques chances de succès. Toute la presse l'a commentée et l'une des plus grandes maisons d'éditions de Paris a fait connaître sa décision de supporter les frais considérables de cette réforme en l'appliquant à tout son répertoire passé, présent et futur. " Tôt ou tard, a écrit Louis Laloy, il faudra en venir là. Plus on remet et plus on accumule les éditions qu'on sera forcé de recommencer sur nouveaux frais. L'exemple une fois donné sera suivi de toutes parts et bientôt les érudits seront seuls à lire les parties de clarinette en *la* ou de cor en *mi* comme ils lisent aujourd'hui la notation proportionnelle du moyen-âge. "

Si le Congrès de 1914 attachait son nom à cette très importante réforme il demeurerait inoubliable dans la mémoire des hommes ! Il faut souhaiter que des commissions compétentes s'appliquent maintenant à la faire aboutir et prennent également en considération les *desiderata* formulés au sujet de la simplification de la notation et de l'amélioration des méthodes d'enseignement en ce qui concerne principalement l'harmonie et le chant.

Commissions. Le travail des commissions ne fut pas moins actif. Cinq groupements organisés étaient en présence :

Commission de bibliographie — *Commission des tablatures*
Commission d'iconographie — *Commission du corpus*
Commission d'ethnologie.

La commission de *Bibliographie* était présidée par le Dr Springer, de Berlin. Elle se préoccupa des méthodes à employer pour tirer le meilleur



Cl. Excelsior

A la Section d'ethnologie

parti du matériel documentaire que l'érudition met sans cesse à notre disposition. Il fut décidé que la France et l'Allemagne travailleraient parallèlement : les musicologues allemands continueraient les dépouillements méthodiques dont les résultats enrichissent les *Miscellanea bio-bibliographica* tandis que les français, sans entreprendre pour le moment une semblable publication, dépouilleraient leurs fonds locaux. Mais toutes ces fouilles auraient lieu d'après un plan établi par la commission pour conserver une parfaite entente entre les recherches poursuivies dans les

différents pays et permettre une fusion ultérieure de tous ces matériaux dans une immense bibliographie universelle, établie sur fiches. La commission a décidé également de rédiger un *règlement international* pour le catalogage des œuvres de musique, et en particulier, de la musique pratique, avec l'espoir de faire adopter ce règlement par les bibliothèques publiques du monde entier.



La commission d'*Iconographie*, présidée par M. Scheurleer, de la Haye, s'est occupée de signaler et de classer tous les documents iconographiques sur lesquels se trouve une représentation d'instrument de musique, depuis l'antiquité jusqu'en 1800. M. Scheurleer qui est à la fois un érudit et un mécène, a obtenu déjà des résultats positifs : il a pu mener à bien la description d'un millier de documents, dont la publication forme (avec les fiches de renvoi) un total de 12500 fiches pour cette année. Tous les ans notre collègue fera semblable contribution pour le plus grand profit des amis de l'art plastique et de l'art musical.

La commission *des Tablatures* a déjà un passé glorieux qui remonte aux Congrès de Vienne et de Londres. Sous la présidence de M. Ecorcheville, elle a établi le bilan de ses travaux qui comportent une bibliographie complète en ce qui concerne l'Allemagne, l'Autriche, Paris et une partie de la France. Elle va maintenant s'attaquer aux dernières bibliothèques de France dont il existe des catalogues, et à celles d'Angleterre, d'Italie et d'Espagne. Elle a recherché également les moyens de publier cet inventaire : le premier volume de cette publication aura sans doute vu le jour lorsque s'ouvrira le prochain Congrès.

La commission du *Corpus scriptorum medii ævi* est présidée par le professeur Adler, de Vienne. Elle se propose une réédition complète et critique des ouvrages de tous les théoriciens musicaux du moyen-âge, du VIIme au XVIme siècle. Elle a obtenu des gouvernements Allemand et Autrichien pour une période de cinq années, une subvention annuelle de 14.000 francs qui lui permet de rechercher dans toutes les bibliothèques d'Europe les versions différentes des manuscrits. Un dossier précieux de photographies et de copies sera ainsi constitué pour chaque auteur. La commission a chargé deux de ses membres allemands de visiter les

bibliothèques d'Italie, et a confié à un Bénédictin une mission en Espagne. Jusqu'ici le Gouvernement français ne s'était pas associé à cet effort international, mais le Congrès pense avoir réussi, grâce à l'obligeance de M. Valentino, à attirer l'attention de l'administration des Beaux-Arts sur cette œuvre intéressante et à décider les pouvoirs publics à suivre dès l'année prochaine l'exemple des gouvernements voisins.

Enfin, la commission d'*Ethnologie*, présidée par M. Tiersot, et constituée à l'issue du Congrès sur la proposition de MM. Louis Laloy et G. Lefeuve, se consacrera à l'étude internationale du folk-lore musical. Dans une réunion préparatoire elle a discuté les différents moyens (phonographe, dictée musicale... etc.) de recueillir dans tout l'univers, les chants populaires et de les réunir pratiquement pour en faciliter la communication aux intéressés. Elle se mettra en rapport avec les groupements déjà existants poursuivant des recherches semblables et cherchera à créer un système pratique de notation pour les mélodies orientales présentant des intervalles plus petits que notre demi-ton diatonique ou chromatique. Dès maintenant, M. Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire de Paris, recueillera toutes les communications et adhésions que cette intéressante initiative pourra faire naître parmi les musicologues.

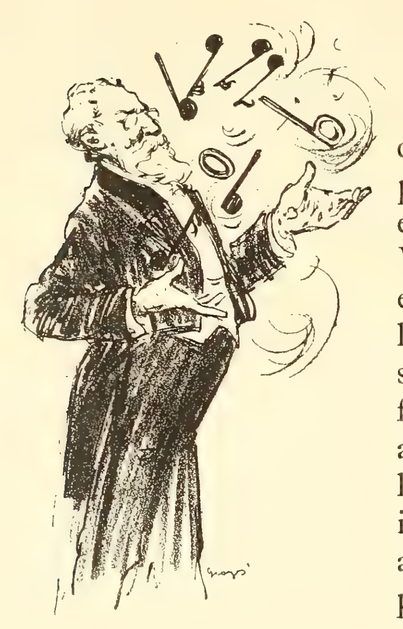


Cl. Excelsior.

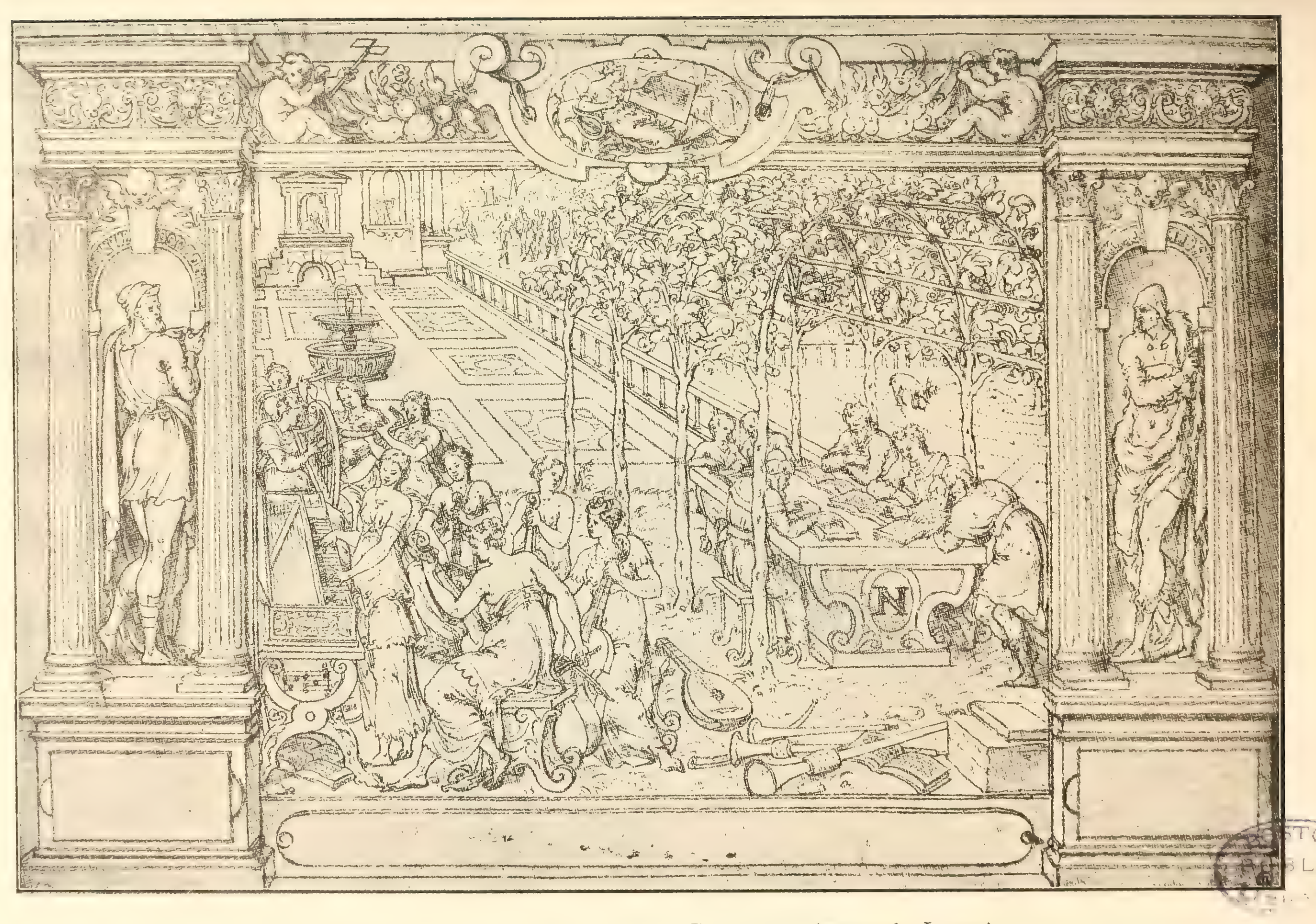
Après la Séance de Clôture

Sections et commissions, organismes de travail public ou à huis-clos virent leur tâche terminée le samedi 6 juin. Une Assemblé Générale des membres de la Société, et une séance de clôture les réunit encore pour prendre part aux dernières discussions. Puis chacun se rendit en hâte à l'hôtel du Figaro où MM. Prestat, Capus et de Flers attendaient les congressistes, présentés par l'infatigable René Lara. Là une réception pleine de tact, et organisée avec toute la réserve que comportait un deuil récent permit aux congressistes d'entrer, donna à tous l'impression que nous sortions de la musicologie pour entrer dans la musique. Nous ne saurions trop savoir gré à nos confrères du Figaro d'avoir, dans les circonstances présentes, tenu à se charger de cette mission délicate, et de l'avoir remplie avec autant de bonne grâce.

* * *



Auditions et festivités. — Il était donc dans les intentions du Congrès de transporter dans le domaine objectif ses méthodes et ses études. Profitant des expériences de Vienne et de Londres, le congrès de Paris évita de faire coïncider en une même semaine les séances où l'on parle et les séances où l'on se tait, ce système de compression étant à la fois nuisible au travail et aux festivités. Donc, ayant laissé les savants d'abord à leur table et à leurs dossiers, il les réunit ensuite autour des instruments de musique, et les convia à des auditions qui — il faut l'espérer — ne firent pas figure de froide démonstration. Car on s'était appliqué à leur donner un caractère vivant et expressif. On y parvint grâce à la collaboration d'artistes de premier ordre et au choix de cadres exceptionnellement propres à faire valoir les programmes. De puissantes affinités unissent encore peintres, sculpteurs, architectes et musiciens, au delà des siècles morts, et cette importance accordée à l'atmosphère était nécessaire ; harmonisés l'un par l'autre, les sens des auditeurs se trouvèrent disposés à goûter les confidences du passé : l'œil y préparait subtilement l'oreille.



Les Arts Libéraux, dessin d'E. Delaulne (*musée de Louvre*)
Entête d'un programme du Congrès

Et ce fut comme une exposition de musique française à travers les siècles. Un cours d'histoire, sans pédantisme.

Tout près de nous : les modernes, présentés en une *Messe des Congressistes*, par M. J. Meunier dans la basilique de Ste Clotilde dont il est l'heureux maître de chapelle. Puis, en remontant ; *Gluck*, *à l'Opéra comique*, avec un spectacle coupé d'Orphée, d'Iphigénie et d'Alceste, gala imposant et dont nos hôtes étrangers demeurèrent étonnés.



Cl. Excelsior.

L'ARRIVÉE A VERSAILLES

Puis une splendeur orchestrale, que voulurent bien accueillir les salons de Madame la *Princesse Edmond de Polignac*. Méhul s'y couvrit de gloire avec une Ouverture beethovenienne. Delayrac, Gaviniès, Rousseau, Gossec nous menèrent jusqu'à Rameau, Leclair, et Couperin, et ceux-ci jusqu'aux branles du grand Roi. D'immenses salons, une foule empressée, élégante, respectueuse, rapelaient à l'imaginations les fêtes musicales des grands seigneurs du XVIIIe. L'âme de M. de La Pouplinière flottait autour de nous.



Cl. Manuel

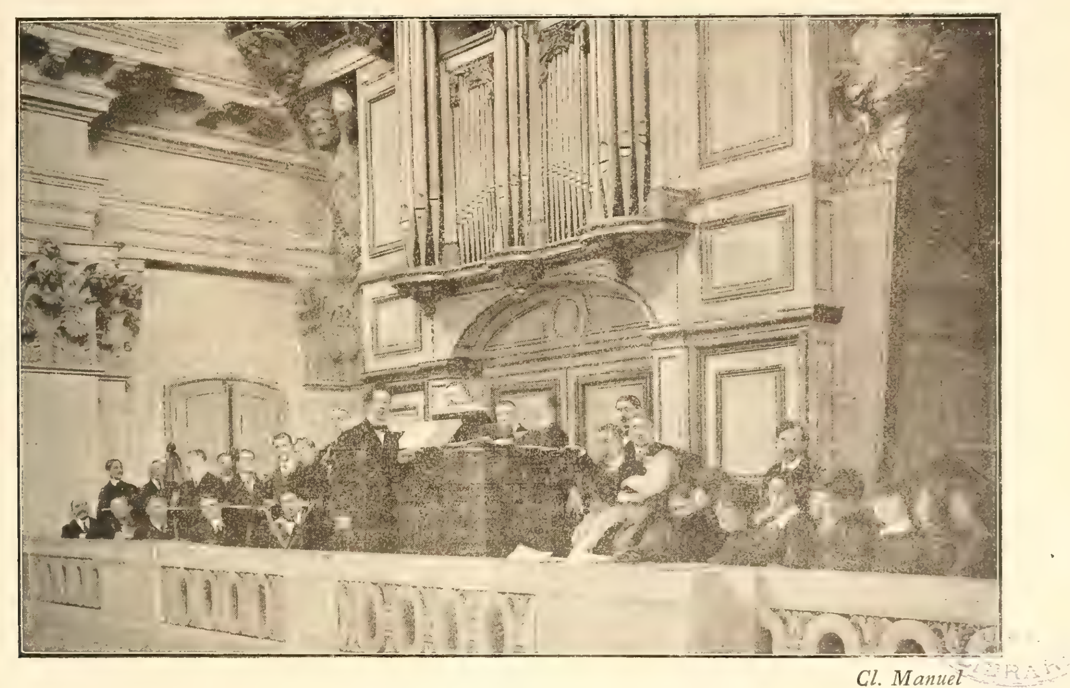
Chez Madame la Princesse E. de Polignac



Chez Madame la Princesse E. de Polignac

Cl. Manuel

A Versailles, même époque et même style, mais dans l'ordre de la musique de chambre. La gigantesque Galerie des Glaces voulut bien se prêter à ce jeu, puisqu'aucun des salons du grand Roi n'était assez vaste pour recevoir les cinq cents congressistes, que M. de Nolhac avait réussi à introduire dans le Palais, en dépit des rigueurs administratives. Leclair de nouveau imposa son art de vigoureuse clarté, mais le grand succès fut pour François Couperin, dont on n'entend jamais que d'aimable piécettes,



Cl. Manuel

A la Tribune de l'Eglise des Invalides

et qui nous présenta (il était certainement caché dans quelque coin) une vaste sonate à trois, de proportions symphoniques, qui remplit aisément ses quarante minutes.... Pour finir un bibelot amusant rappela Marie-Antoinette, que nous n'aurions eu garde d'oublier. Une pendule de 1787 sonna quelques vieux airs, enregistrés sous Louis XVI, par des procédés mécaniques que l'on peut comparer à ceux de nos phonographes ; et il fut donné aux contemporains de Debussy la joie d'entendre exécuter " *Il pleut Bergère* ", dans le goût orné et précieux que réclamaient les contemporains de Gossec.

Nous voici à l'*église des Invalides*, ne voulant pas encore quitter le grand siècle avant d'avoir entendu Lully dans ce *Miserere*, célébré par Madame de Sévigné. Œuvre massive, où le contrepoint et l'harmonie



La musique du Roi (*sacre de Louis XIV*)
Illustration du programme des Invalides

luttent pour la plus grande gloire du Roi, et que le fougueux Raugel avait justement encadré du *Reniement de St Pierre* de Charpentier et du *Laboravi* incandescent de Rameau. Mais avec tout un répertoire d'orgue

nous nous avançons vers Louis XIII et nous y arrivons avec Bouzignac, découvert jadis par Henri Quittard. Le *Stabat* de Josquin, ici presque antique, nous force à poursuivre ailleurs notre promenade à travers les siècles.

Irons-nous à la salle Gaveau, où la *Schola de St Louis* nous attend avec un programme d'œuvres de la Renaissance, programme malheureusement réalisé par des moyens de fortune, et d'ailleurs hors de la responsabilité du congrès ? Accepterons-nous l'invitation de *Temple du Saint-Esprit* où la musique huguenotte du XVI[e] siècle veut nous retenir durant deux longues heures, et nous montrer, sous la conduite de M. Expert, qu'elle



Dans la galerie des glaces a Versailles *Cl. Excelsior.*

aussi a joué son rôle dans l'évolution générale ? Ou bien obliquerons-nous vers l'Orient à la suite du prestigieux Père Komitas, qui nous entraîne à l'*église Arménienne* de la rue Jean Goujon ? Là s'élève en fumées sonores une insaisissable mélodie, tandis que deux voix, à la quarte ou à la quinte s'efforcent de la retenir sur terre.

Les Congressistes ont le choix ; et, dans le doute, ils assistent à tout. On les voit à la représentation *d'Otello* que M. Henri Russel tient à donner en leur honneur au Théâtre des Champs-Elysées, avec toutes les étoiles de l'Opéra de Boston.

On les aperçoit à la Salle Erard, au *Concert de Musique Brésilienne*, organisé, dirigé et alimenté par M. Elpidio Pereira.

On les remarque aux admirables auditions que l'*Orfeo Catala*, venu tout exprès de Barcelone, voulut faire coïncider avec le Congrès de la S. I. M.

On les voit encore et enfin au *Banquet* qui remplit l'immense rotonde du Grand Hôtel, attentifs à la parole de M. M. Louis Barthou, J. Ecorcheville, A. Sandberger, Deutsch de la Meurthe, et comblés par la représentation d'une œuvre de grâce espiègle et d'exquise chorégraphie, les *Aveux*



A l'église Arménienne *Cl. Excelsior*
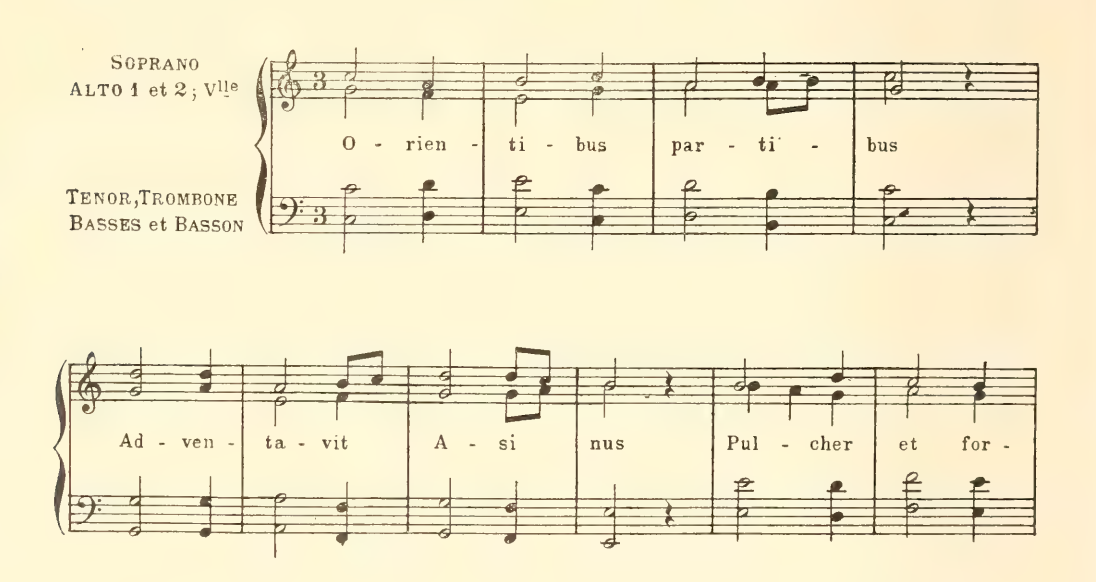
Indiscrets du sieur Monsigny. C'est au plus aimable des Directeurs d'opéra, à M. Jacques Rouché lui-même, qu'ils devaient cette surprise ! L'aveu en est-il indiscret ?
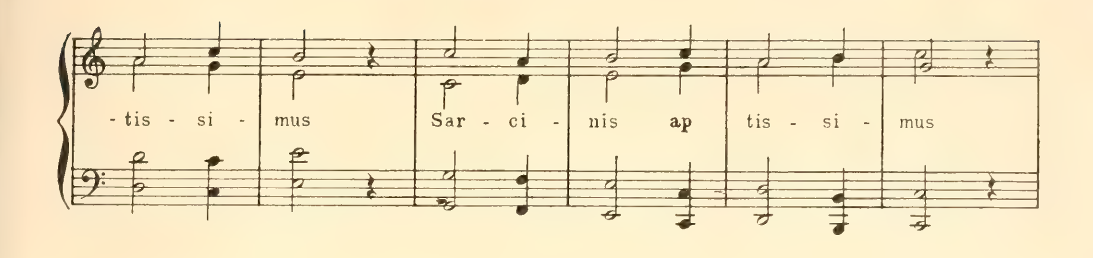
Mais voici le terme de notre excursion — qui en fut le début dans l'ordre chronologique — la *Sainte Chapelle !* Ce n'est pas sans une certaine appréhension que les organisateurs du Congrès s'étaient décidés à offrir à la curiosité internationale une exposition de nos Primitifs de la
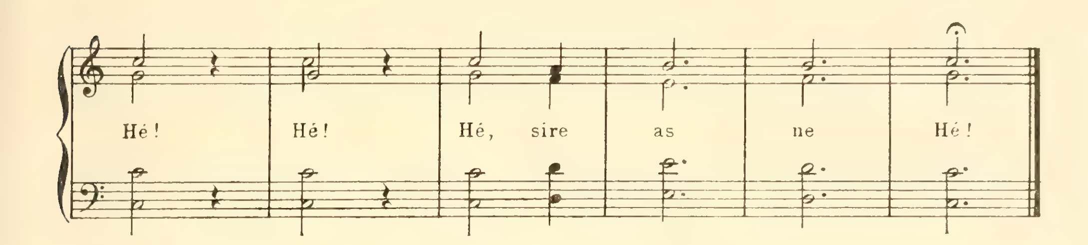


Ivoire du xiii (*musée de Cluny*)
Couverture du Programme de la Ste Chapelle

musique, semblable à celles de nos Primitifs de la peinture tentée — avec quel succès ! — au Louvre, il y a quelques années. Jusqu'à présent quelques musicologues impénitents, tel notre regretté collègue Pierre Aubry, n'avaient pas été heureux dans des essais de ce genre. Il semblait à peu près impossible de présenter à des oreilles modernes l'œuvre des compositeurs antérieurs au XVe siècle ; et, lorsque l'idée d'une audition réservée aux XII, XIII et XIVe siècle fut mise en avant par M. Amédée Gastoué, elle rencontra dans le comité la plus énergique méfiance. Mais, telle est la force d'une conviction qui vient à son heure, que le concert médiéval fut adopté, la Ste. Chapelle choisie, demandée et obtenue des Beaux-Arts, grâce à l'obligeante autorisation de M. Jules Léon. Le répertoire était aisé, mais difficile sa mise en œuvre, et tout dépendait précisément de la manière, dans cette audacieuse résurection. Quelques *sons d'instruments* des XIe et XIIe, des *antiennes* et *séquences* de Fulbert de Chartres et du roi Robert (X^e^-XIe) des *lais de troubadours*, quelques mâles *déchants* du XIIIe, et enfin une *messe du XIVe* nous transportèrent en une heure et demie des origines de notre art occidental jusqu'aux débuts de la polyphonie consciente et organisée. Que nos lecteurs ne s'effraient pas des rudesses du fragment qui va suivre, mélodie chantée jadis à Sens à la Messe des fous et qu'un harmoniste du XIIIe se plut à interpréter ainsi :







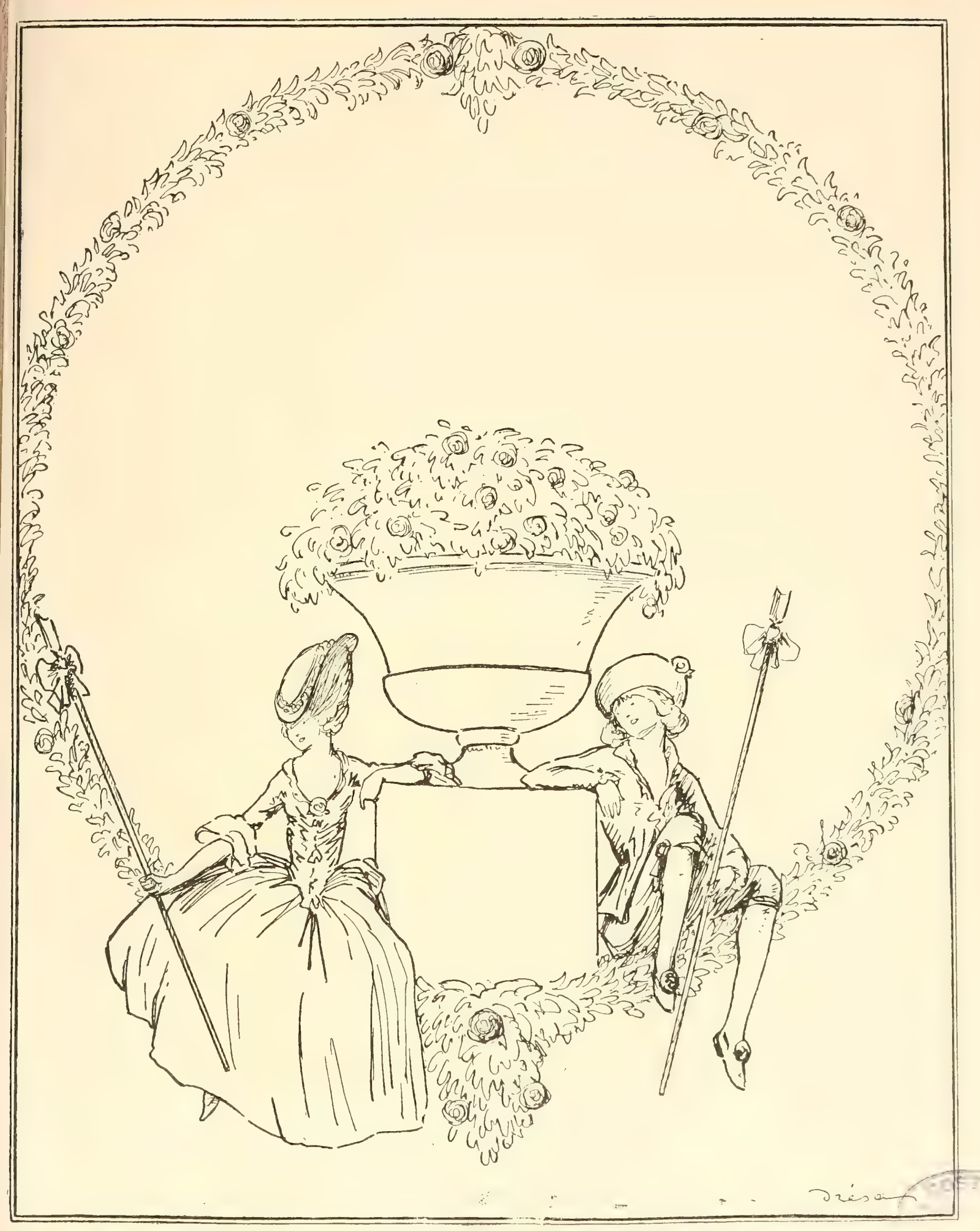
Ce n'est là qu'une pierre arrachée d'un monument gothique. Il faut, à cette lecture, l'éclairage clair obscur des vitraux de la Sainte Chapelle ; il faut le parfait entourage des voix et des instruments, le trombone qui soutient le basson, et l'aigre violon, l'orgue même, que Charlemagne a connu, et qui a sa place dans ce concert, nonobstant les idées fausses que nous nous faisons de la polyphonie du moyen-âge. Il faut une maitrise de voix, comme celle de St. François Xavier, dirigée par un maître perspicace et infatigable, comme l'est M. Drees. Et enfin, et surtout, cet inexplicable phénomène : de jeunes enfants du peuple de Paris, ignorants jusqu'au nom du moyen-âge lui même, et capables de rendre non pas seulement la vie, mais l'émotion naïve profonde, angoissante d'un art défunt depuis huit cents ans ! Il y avait là un sentiment si direct, si spontané, si irrésistible que les larmes nous venaient aux yeux, et sans plus pouvoir songer à la barbarie de ces combinaisons, à l'étrange bariolage de ces mixtures sonores, nous n'avions plus que le souci de nous lever, d'applaudir, de manifester d'une façon quelconque pour mettre fin au trouble qui s'emparait de nous et qui nous étreignait malgré nous. Depuis la comtesse de Castellane jusqu'au musicologue le plus endurci, depuis l'ami de la musique, entré là incertain, jusqu'à Gabriele d'Annunzio, chacun sentait passer en-soi le petit frisson que donne la révélation d'une force magique. Et, à la sortie, le spectacle

de la foule émue, inquiète, stagnant aux portes sans savoir pourquoi, nous rendait l'impression de certaine après-midi, du Sacre du Printemps. De fait, l'état d'âme harmonique d'un maître du XIIe, de ce Perrotin par exemple qui ravissait les premiers fidèles de Notre-Dame — ne semble-t-il pas bien voisin de celui d'un moderne stravinskiste ? Est-ce hasard et retournons nous à l'enfance de l'art ? Faut-il croire au contraire que l'*ancètre* obéissait aux lois d'un art maître de soi, dont un détour de l'évolution nous aurait distrait pendant quelques siècles (un instant dans l'histoire de l'humanité) ? Grave problème que M. Gastoué voudra bien sans doute agiter un jour devant nos lecteurs... Pour le moment, et ne considérant que le congrès, cette heure inoubliable a prouvé la survie — bien plus ! le modernisme — d'un art essentiellement français, né autour de la Cité, et que l'on croyait à tout jamais disparu du patrimoine de l'homme. Vive les primitifs ! Voilà un cri qui peut changer beaucoup de choses dans l'équilibre de notre musicologie et de notre musique elle-même.



Miséricorde en bois (*Musée de Cluny*)

Illustration du programme de la Ste Chapelle



Dessin en couleur de Drésa, pour le Banquet du Congrès

Réunir à Paris, en pleine saison cinq cent personnes, sous le drapeau, encore inconnu de la musicologie. Intéresser à l'histoire de la musique et aux questions qui s'y rattachent de personnalités de tous les mondes, princesses, grandes dames, hommes politiques, financiers, poètes, gens de lettres, musiciens et parlementaires. Piquer la curiosité du Tout-Paris gorgé de musique et de festivités, le promener à travers les grandes époques de notre art, en jetant quelques regards vers l'étranger, vers l'Arménie, l'Espagne, le Brésil et Boston. Recevoir nos hôtes de tous pays, non point dans des salles de concerts, mais chez nous, dans nos palais, dans nos églises, dans nos demeures princières et parisiennes, — telle était la tâche qui se présentait à notre Congrès d'histoire et de sciences musicales, et qu'il s'est efforcé de réaliser en s'appuyant sur deux organismes, dont aujourd'hui la puissance ne saurait être mise en doute : la *Société internationale de Musique* et la *Société française des Amis de la musique*.





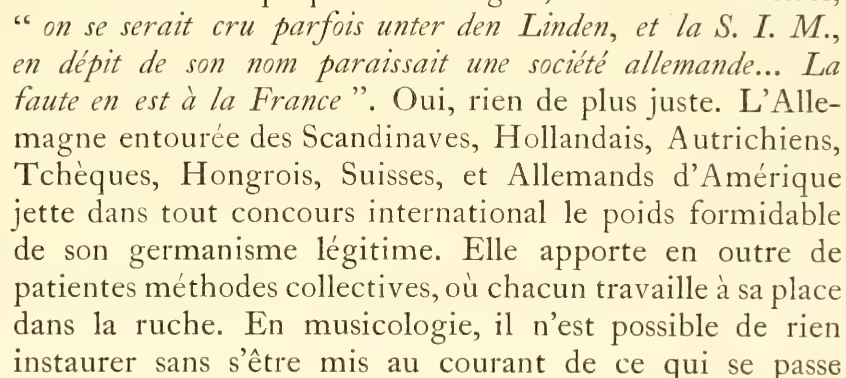
A la Société Internationale revient l'honneur de l'idée même de cette manifestation. Décidé depuis 1911, le congrès de Paris bénéficiait des expériences précédentes, celles de Leipzig, de Bâle, de Vienne et de Londres. En outre, la S. I. M. groupement mondial, qui fêtait précisément cette année son quinzième anniversaire, assumait la responsabilité scientifique du congrès. Car, qui dit congrès dit internationalisme. Mais le travail en commun et en présence de savants venus de tous les points du globe ne s'improvise pas. Il faut qu'un lien permanent et durable groupe par avance tous ces éléments d'activité, coordonne leurs efforts, et mène leurs sympathies. Il leur faut un terrain d'entente, un mode d'association. C'est ce que leur offre la S. I. M. La musicologie, dernière venue de toutes les disciplines de l'esprit, a eu le bonheur de naître internationale.





Tout en laissant à chaque pays, à chaque localité, l'entière indépendance de ses agissements, sans porter atteinte à aucune liberté, elle a trouvé le secret de s'organiser à travers le monde, loyalement et légalement, grâce à quelques statuts très simples. Elle venait faire à Paris cette année la démonstration de son existence au grand jour. Et pour la première fois la France eut le spectacle d'un grand effort de concentration musicologique, d'une sorte de R. P. des sciences musicales. Spectacle nouveau en vérité, inattendu pour beaucoup, et, faut-il le dire — un peu déroutant pour certain d'entre nous.

Le Français n'est point accoutumé à considérer les choses sous le l'angle de l'internationalisme. Sortant peu, parlant mal les langues étrangères, il se trouve aisément dépaysé dans des réunions comme celles-ci. Notre collègue M. Tiersot écrivait à propos du Congrès, dans le Ménestrel, " *on se serait cru parfois unter den Linden, et la S. I. M., en dépit de son nom paraissait une société allemande... La faute en est à la France* ". Oui, rien de plus juste. L'Allemagne entourée des Scandinaves, Hollandais, Autrichiens, Tchèques, Hongrois, Suisses, et Allemands d'Amérique jette dans tout concours international le poids formidable de son germanisme légitime. Elle apporte en outre de patientes méthodes collectives, où chacun travaille à sa place dans la ruche. En musicologie, il n'est possible de rien instaurer sans s'être mis au courant de ce qui se passe chez elle ou dans les pays soumis à son influence. Ce qui prouve que le nombre, la méthode, la cohésion, la discipline sont aussi indispensables ici que partout ailleurs. La France s'en doutait déjà lorsqu'elle a créé une section de Paris et une section du Midi, au sein de la S. I. M. L'exemple des peuples qui savent se servir, mieux que nous encore, de ce merveilleux levier qu'est l'association, ne sera pas perdu pour nous.



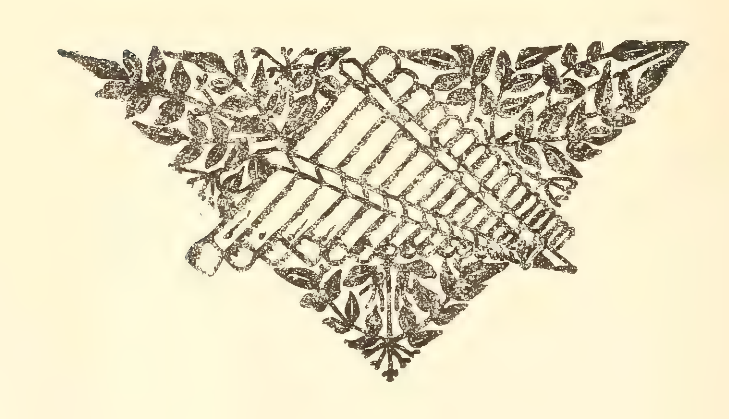
De même les *Amis de la musique*, gens du monde à côté des professionels de la science, ont apporté à ce congrès un élément qui, sans leur concours, lui eut certainement manqué. D'une assemblée de techniciens, ils ont fait un événement d'intérêt général ; ils ont humanisé le caractère un peu spécial de ces fêtes érudites. Que tous ceux d'entre eux qui ont suivi ces belles journées, ou ceux qui en liront ici le compte-rendu, songent à la force efficace dont disposerait un groupement comme le leur, lorsqu'au lieu d'un millier, ils seraient dix mille. Là aussi, l'avenir

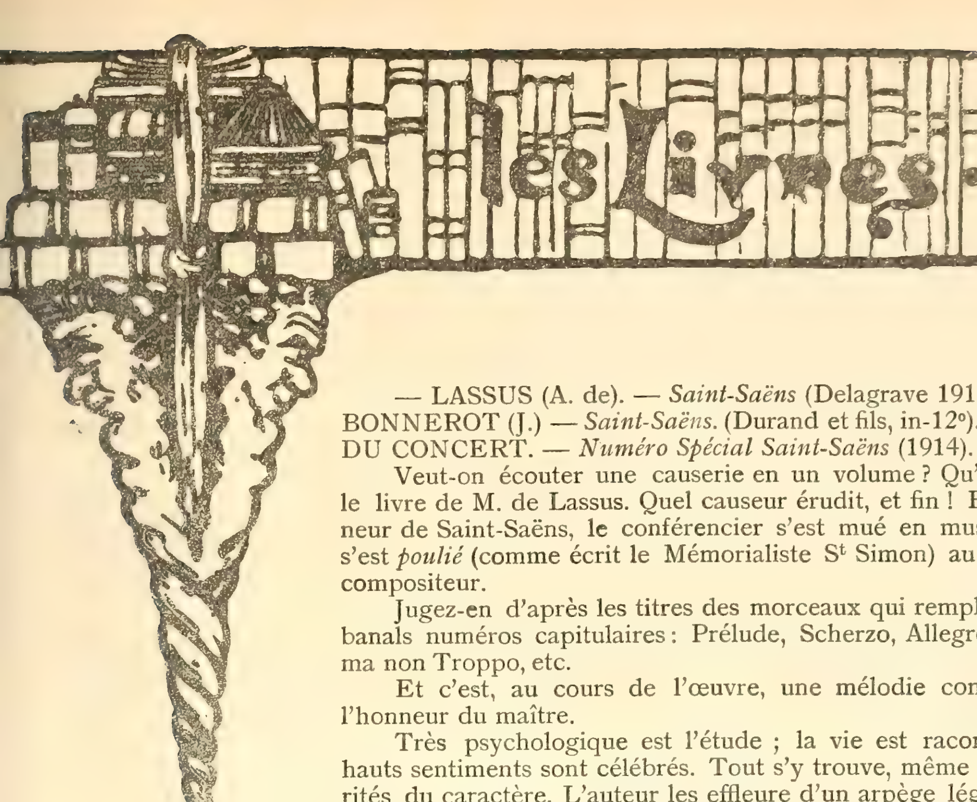
est à l'association de tous ceux qui aiment la musique sous toutes ses formes, celle d'hier, celle d'aujourd'hui et celle de demain. Qu'ils réfléchissent aux belles paroles que Henry Deutsch de la Meurthe, le Mécène du Congrès, a laissé prononcer au banquet, par la voix autorisée de l'ancien Président du Conseil des Ministres! Le rêve d'une *Maison de la musique* à Paris est en marche ; sa réalisation est décidée ; elle est prochaine. N'est-ce pas là déjà un résultat direct de ce grand mouvement de cohésion, de cet élan de collectivité, dont notre Congrès vient de révéler l'existence aux plus indifférents ? Partout dans le monde entier, une œuvre d'intelligence et de large sympathie s'accomplit en faveur de l'art musical ; ses laborieux représentants poursuivent parallèlement leur tâche féconde. La France est elle-même entraînée par ce magnifique exemple. Point de doute qu'elle ne veuille, et dès maintenant, se placer à la tête d'un si grand essor.





Croquis de G. Villa





— LASSUS (A. de). — *Saint-Saëns* (Delagrave 1914, in-12°). BONNEROT (J.) — *Saint-Saëns.* (Durand et fils, in-12°). GUIDE DU CONCERT. — *Numéro Spécial Saint-Saëns* (1914).

Veut-on écouter une causerie en un volume ? Qu'on ouvre le livre de M. de Lassus. Quel causeur érudit, et fin ! En l'honneur de Saint-Saëns, le conférencier s'est mué en musicien ; il s'est *poulié* (comme écrit le Mémorialiste St Simon) au rang de compositeur.

Jugez-en d'après les titres des morceaux qui remplacent les banals numéros capitulaires : Prélude, Scherzo, Allegro, Vivace ma non Troppo, etc.

Et c'est, au cours de l'œuvre, une mélodie continue en l'honneur du maître.

Très psychologique est l'étude ; la vie est racontée ; les hauts sentiments sont célébrés. Tout s'y trouve, même les aspérités du caractère. L'auteur les effleure d'un arpège léger ; il en sourit affettuoso. Il dit les joies, les bonheurs par des notes vives et sonores ou les douleurs et les drames par des modulations atténuées d'un crêpe discret. Il exulte d'avoir été deux fois le poète élu de Saint-Saëns. Aussi, quand viennent les personnels récitatifs de *Phryné* et de l'*Ancêtre*, l'émotion est intense, l'Hymne au Collaborateur divinisé s'élève jusqu'à laisser vibrer, en rappel, les échos sublimes, de la voix de la courtisane qui, telle Vénus, dévoile sa nudité aux pauvres pêcheurs prosternés ou les susurrements inoubliablement doux des abeilles de l'Ermite Corse. Sur les portées de l'*Andantino Sostenuto* et de l'*Adagio*, gravées avec un soin jaloux, on perçoit les chants vraiment cultuels ; ni dans ces parties, ni dans le *Finale* de l'admiratrice composition, M. de Lassus ne cesse d'être véridique et vrai.

Parmi la bibliographie énorme qu'à suscitée Saint-Saëns, c'est peut-être l'ingénieuse symphonie en neuf parties qui pénètre, avec le tact et l'élégance coutumiers à M. de Lassus, le plus avant, sinon en la technique du maître, du moins, en son être, en son cœur.

M. Jean Bonnerot a fouillé l'Histoire. Il s'est représenté le besoins de l'érudition future, ceux que nos contemporains éprouvent par exemple, quand ils veulent creuser la vie et l'œuvre du Créateur de l'Opéra français. Nos arrière-neveux lui devront cette vaste monographie où tout est classé avec une chronologie respectueuse. Cette forêt de détails, l'auteur y a tracé des avenues ; une clarté égale s'y épand jusque par les sentes les plus sinueuses.

L'auteur nous conduit, d'un pas régulier, à travers la vie du maître, comme à travers ses œuvres. Il n'omet aucun des principaux interprêtes ; il a même le scrupule de citer les remplaçants des premiers. S'il s'est départi de son calme, c'est en reproduisant les louanges manifestées après la représentation d'un opéra, l'audition d'une symphonie ou d'un quatuor. Sous la plume de l'impassible historien, on sent vibrer un petit frisson de colère inexprimée quand son impartialité l'oblige à transcrire des lignes ennemies sur son héros. Cette bonne

foi qui lui coûte, rapporte au lecteur une moisson d'opinions diverses ; c'est à celui-ci d'examiner, d'élaguer, de conclure. Par de menues analyses, M. Bonnerot fait évoluer sa critique ; il prépare, suggère plus qu'il ne propose une synthèse. Jamais diffus, ni confus, le livre n'est pas seulement touffu ; il est est d'une écriture volontairement nette et d'une lecture agréablement aisée.

Le Guide du Concert s'est dit : " Les autres vont faire des livres. Moi, je vais cueillir " des feuilles, — c'est le printemps, — et je les lierai en un Album. "

Et il a réussi. Des plumes diverses concourent au Recueil, grave parfois, vibrant souvent, gai, bouffon même, ça et là. Didactisme et amusement se succèdent.

Il ne m'est pas possible en la Revue S. I. M. de passer en revue les 29 articles ou articulets de l'Album mais, qu'on ne permette de citer, en fin d'article, une petite anecdote sur Saint-Saëns " at home ".

Avec le père de la Trompette, l'ami Emile Lemoine, je ne trouvais un soir chez le Maître, rue Monsieur le Prince, vers 1881.

L'électricité n'éclairait pas encore les intérieurs.

Saint-Saëns lui-même trottinait avec un rat de cave, montait sur une chaise, allumait quelques appliques garnies de bougies ; et, en descendant, s'écriait avec un rire sonore et communicatif :

" Je verse des torrents de lumière
Sur mes obscurs blasphémateurs ".

Oh ! Maître, votre citation de Jean-Baptiste Rousseau était bouffe et peut-être vraie alors ! Elle est bouffonne toujours, mais elle est fausse maintenant. Car, vous n'avez plus de blasphémateurs.

P. R. du Costal.

La VIE PARISIENNE AU XVIIIe SIECLE. (Alcan, in 4° de 300 pp.)

Notre collègue L. de la Laurencie a bien voulu apporter sa collaboration à cette série d'études sur la vie Parisienne au XVIIIe siècle, début d'une collection nouvelle entreprise par la maison Alcan. Ce premier volume, qui par sa présentation, n'échappe pas tout à fait à l'apparence d'un livre de classe, et néanmoins de lecture attrayante et facile. On y trouvera avec plaisir, dans le chapitre consacré à la musique, un bref exposé des principales querelles esthétiques du XVIIIe.

SERIEYX (Auguste). — *Vincent d'Indy.* (Paris, 1914, in-16 de 86 pp).

L'auteur de ce petit livre est bien connu des lecteurs d' S. I. M, puisqu'il a secondé pendant un certain temps Vincent d'Indy à la rubrique des " Concerts Lamoureux. " La vie de V. d'Indy est exquissée dans cet ouvrage d'une façon heureuse et originale ; M. Serieyx a considéré chaque tableau du " Chant de la Cloche " comme une étape de la vie de son maître. Ce livre n'a pas la sécheresse d'une biographie ; on y trouve développées maintes idées générales : il faut lire les pages sur l'unité tonale, si souvent malmenée, sur la méthode qui, aujourd'hui, semble totalement incompatible avec l'émotion, la flamme, la puissance évocatrice qui sont l'apanage, de la véritable œuvre d'art. " Et ces mots vous réjouissent, qui devaient être inscrits très lisiblement à l'entrée de toutes les écoles de musique : " il n'y a pas d'école du génie, mais seulement une discipline du talent. "

Le chapitre sur les détracteurs n'est pas le moins curieux ; on y trouve de bien sinistres prophéties sur Vincent d'Indy et sa Schola ; elles ne se sont pas encore réalisées et je crains bien, pour leur auteur, qu'elle ne se réalisent pas avant l'apparition de " La Légende de Saint-Cristophe ", encore bien moins après.

C. L.

LUDWIG, (Friedrich). *Die älteren Musiekwerke der von Gustav Jakobsthal* († *1912*) *begrundeten Bibliothek des "Akademischen Gesangvereins"* (*Strassburg*. Gr. 8°, de 14 pp.)

Ce catalogue montre ce que l'on peut, en relativement peu d'années, et avec peu de moyens, réunir, lorsque l'on sait choisir et que l'on suit fidèlement un plan de travail. Cette bibliothèque est riche en œuvres théoriques et pratique, du XI[e] au XIX[e] siècle. Citons les œuvres de Gafori, Glarean, Faber, Zarlino, Guidetti, Doni etc. etc. Cette excellente collection rendra le plus grands services aux étudiants de l'Université de la capitale de l'Alsace. Nous avons, dans le même genre, hérité à Paris, des bibliothèques de Pierre Aubry et d'Alexandre Guilmant : à quand la publication de leurs catalogues ?

WAGNER (Peter). — *Geschichte der Messe* (*Histoire de la Messe*). 1[re] Partie : jusqu'en 1600. — Leipzig. Breitkopf et Haertel, 1913 ; broché : 15 £. rel., 17,50. — (1 vol. in-8° de 548 p.)

Ce volume, le 11[me] des " Manuels d'histoire de la musique ", édités par Hermann Kretzschmar, n'est pas l'un des moins intéressants de cette collection si remarquable tant par le choix des sujets traités, que par la valeur des collaborateurs. Un second tome complètera l'ouvrage qui nous occupe ; il est actuellement sous presse ainsi qu'une histoire de la " musique d'orgue " du D[r] M. Seiffert. Aujourd'hui l'éminent professeur de Fribourg nous offre une contribution des plus importantes à l'histoire de la musique d'église ; c'est en effet la première fois que l'histoire de la forme musicale de la messe est exposée systématiquement, dans une vue d'ensemble.

M. Wagner expose d'abord clairement le caractère et le rôle de chacune des parties qui composent la messe (Ordinaire et Propre) et nous fait voir comment nait peu à peu du chant grégorien, tout l'art polyphonique ; des exemples musicaux, la plupart inédits, nous font saisir les différents progrès de cette évolution.

LIVRES REÇUS

— GOLDSCHMIDT (Dr. Hugo). — *Ausgewaelte Scenen aus...... Tomaso Traetta*. (Lpz. Breitkopf. Denckmaeler der Tonkunst in Bayern, 1914, in fol.)

— DESPREZ (Dom Anselme). — *La musique d'orgue et les organistes..* (Abbaye de Maredsous. Belgique, 1912. plaquette.)

— MONTAGU-NATHAN (M.). — *A History of Russian Music*. (London, Reeves, in-8, de 346 pp.)

— DIAMANTI (O.). — *Minutes psychologiques* (Paris, Fontemoing et Cie, 1914, in-12°.)

— SAINT-SAËNS (Camille). — *Au courant de la vie*. (Dorbon ainé, 1914, in-8° de 118 pp.)

— PROD'HOMME (J. G.). — *Tristan et Isolde. Parsifal*. Textes français et allemand en regard. (Paris, Société d'édition Muller et Cie, 2 vol. in-12°, fr. 1.)

— KUFFERATH (Maurice). — *En commémoration de la première représentation de Parsifal au théâtre royal de la Monnaie*. (*Bruxelles*, *1914*, *in 4°*.)

— BORREN (Ch. van den). — *Les origines de la musique à clavier dans les Pays-Bas jusque vers 1630*. (Breitkopf, 1914, in-8° de 198 pp. fr. 5.)

— ROBERT (P. L.). — *Hugo Wolf* (Rouen, 1814, in-8° de 20 pp.)

— ROBERT (P. L.). — *Étude de Berlioz* (Ibid. id. de 130 pp.)

— BARTOK (Belà). — *Chansons populaires roumaines du département de Bihar* (Hongrie) (Lpz. Harrassowitz, 1913, in-8° de 360 pp. Lei 5.)

— FRANKENSTEIN (L.). — *Th. Uhlig musikalische Schriften*. (Regensbursg. Bosse 1914, in-12° de 408 pp. M. 3.50).

— PRATT (Waldo S.). — *The history of music* (London, Sir Isaac Pitman, in-8° de 683 pp. 0-7-6.)

Société Française des Amis de la Musique

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. LE GRAND DUC BORIS DE RUSSIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR : S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME
PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. HENRY DEUTSCH (DE LA MEURTHE)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. GUSTAVE BERLY.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *Député.*
M. J. ECORCHEVILLE, *Docteur ès-lettres.*
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *ancien Ministre.*
M. GUSTAVE BRET.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.
M. PAUL GENTIEN.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme DANIEL HERRMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
M. J. PASQUIER.
M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. A. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. JACQUES ROUCHÉ, *Directeur de l'Opéra*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. TAUBER.
Mme TERNAUX-COMPANS.

CONSEIL D'ADMINISTRATION DU MERCREDI 17 JUIN 1914

ALLOCUTION PRONONCÉE PAR M. GUSTAVE BERLY, PRÉSIDENT, A LA MÉMOIRE DE M. HENRY ROUJON

Avant d'aborder nos travaux, j'ai un devoir à remplir.

Le premier Président du Conseil d'Administration de notre Société, Monsieur Henry Roujon, a succombé récemment après une longue maladie. Je suis certain de répondre aux sentiments du Conseil en exprimant devant vous les regrets que nous a causés sa mort.

Monsieur Roujon aimait la musique. Il l'a prouvé en acceptant de tenir notre Société sur les fonts baptismaux.

Dans le discours qu'il a prononcé au moment de sa fondation, il a, en termes éloquents, démontré l'utilité incontestable de sa création ; il a tracé les programmes qu'elle devait s'imposer ; il a, en larges traits, exposé les buts qu'elle devait poursuivre et s'efforcer d'atteindre.

A cause de ses nombreuses occupations et du mauvais état de sa santé, il s'est vu obligé, très peu de temps après, de résigner ses fonctions de président. Cela a été une perte pour notre Société, car par la netteté de ses vues, par sa haute intelligence, il en eût été le président rêvé ; un président, un homme comme lui ne se remplace pas facilement.

Je ne me hasarderai pas à parler longuement de lui après ce qui a été si bien dit en d'autres lieux.

Je n'ai d'ailleurs eu d'autre but que de rendre à sa mémoire devant vous le pieux hommage qui lui est dû par notre Conseil et par notre Société toute entière.

RÉUNION MUSICALE PRIVÉE

Notre dernière réunion musicale privée de la saison a eu lieu le jeudi 25 juin, à 4 heures de l'après-midi, dans la belle salle des fêtes de l'hôtel Majestic.

Encore que le soleil incitait à quelque excursion en plein air plutôt qu'aux horizons restreints d'une salle de concerts, de très nombreux sociétaires s'étaient rendus à notre invitation.

Ils n'auront pas eu lieu de s'en plaindre, car un programme fort intéressant, interprété par des artistes réputés, leur a été offert.

Melle Montjovet, la grande cantatrice dont les succès aux Concerts Colonne, Lamoureux et du Conservatoire ne se comptent plus, avait bien voulu accepter de nous faire le grand plaisir de prendre part à cette audition intime.

Elle a chanté d'abord deux airs de Bach "*Auprès de toi*", et "*Défi de Phébus*", de la manière la plus émouvante, puis des mélodies de M. Louis Vierne "*A l'hirondelle*", "*Ressemblance*", "*Le Galop*", trois pièces de la plus haute inspiration musicale dont elle a su exprimer, avec un charme pénétrant, le sentiment profond qui les anime.

C'est le Maître Louis Vierne lui-même qui, avec la plus grande obligeance, accompagnait Melle Montjovet. Cette admirable artiste et l'auteur ont été longuement acclamés.

M. Paul Loyonnet, le distingué pianiste, succéda à Melle Montjovet en interprétant d'une façon magistrale un *concerto* de Friedmann Bach, *Passepied* de Debussy, le *Nocturne* de Fauré, et *Printemps* et *Automne*, deux pièces modernes extraites des "*Quatre Saisons*" dont M. Cambell-Tipton est l'auteur.

Il a terminé en jouant, avec une virtuosité et une grandeur tout-à-fait émotionnantes, la célèbre *Fantaisie* de Chopin.

On a fait à M. Paul Loyonnet, pour ses belles interprétations, un accueil triomphal.

Enfin, nous avons eu le plaisir de présenter à nos sociétaires un tout jeune violoniste roumain, Raoul Vidas, qui a joué, avec une virtuosité et un style surprenants, différents morceaux, notamment *Zigeunerweisen* de Sarasate, un important fragment de la *Sonate en sol* de Tartini et le *Mouvement Perpétuel* de Ries, pour violon solo.

Raoul Vidas, qui compte à peine onze printemps, échappe certainement au qualificatif ordinaire d'enfant prodige, car l'autorité dont il fait preuve lui permettra, sans aucun doute, de devenir un des maîtres du violon.

M. Jules Volterra a tenu la partie de piano avec la maëstria qu'on lui connaît.

DÉJEUNER GARDEN-PARTY

Nous avons eu le plaisir, cette année encore, — c'est une tradition que nous innovons —, de réunir nos sociétaires, avant la séparation des vacances, en une fête champêtre qui a eu lieu au Chalet Azaïs, dans l'île du Bois de Boulogne, le lundi 29 juin, par un temps magnifique.

Un très grand nombre de nos adhérents avait répondu à notre appel :

Mme Aumont-Dhuguet, M. D. A. Agache, M. A. Aron, Mme Aubertin, Mlle G. Astruc, M. G. Berly, Mme Brosset, Mme Brettauer, M. et Mme Benda, Mme Bloch-Cardozo, Mme Blondel, Mme Bugg, M. A. Bourgeois, M. Walter Behrens, M. Chantaud, Mlle Carlyle, Mlle Chasles, Mme Desplanches, Mme Dauriac, M. Félix Dreyfus, M. René Doire, M. et Mme F. Depas, Mme Durand-Texte, M. Ecorcheville, M. d'Eichthal, Mme Flersheim, M. et Mme Francell, Mme Farges, M. et Mme E. Gaveau, M. Glotz, Mlle Gaillard de Witt, Mlle L. Grenville, M. L. Hesse, M. E. Hecht, M. Halfon, M. Hennebains, M. A. Jonas, Mme Jacquet-Marsans, M. Max Lyon, MM. Gustave, Robert et Roger Lyon, Mme Léon-Muhlfeld, Mlle Larcher, M. P. Loyonnet, Mlles Hélène et Liseron Léon, M. Le Baillif, M. Lefeuve, M. Marius de Cane, M. Mouthiers, M. L. Mors, M. L. de Morsier, Mme Mayrargues, Mlle Montjovet, M. et Mme A. Marty, Mlle Marié de l'Isle, Mme Mannheim, Docteur Maurel, M. Jean Naville, Mme Nolte, Mme Nordmann, Mme L. Ochs, M. A. Prègre, M. J. Pasquier, Docteur Richelot, M. Th. Reinach, Mme Ranowitz, Mlle Rouvier, M. Saisset-Schneider, M. et Mme Léo Sachs, Mlle A. Sée, M. P. Sarchi, Mme A. Simon, Mlle Dolores de Silvera, Mlle Sauvageau, Mlle Urban, Mme Vogt, M. et Mme L. Vaz, Mme Vaucaire, Mme Wiener-Newton, Mme Weill-Goudchaux, M. J. Volterra.

Après un déjeuner qui a été des plus gais, un concert de musique improvisée a eu lieu, grâce au concours de plusieurs artistes qui étaient venus, de la façon la plus charmante, s'asseoir à notre table. C'est-à-dire que sous les ombrages, ce fut une succession de surprises dont chacune a provoqué les applaudissements enthousiastes de tous les " Amis ".

Mme Magdeleine Depas et M. Francell, de l'Opéra-Comique, ont ouvert la séance de la façon la plus imprévue en chantant ensemble deux délicieux duos " *Au clair de la Lune* " et " *Sous ta Fenêtre* " de Schumann.

Mme Durand-Texte, la grande interprète de *Lieder*, a chanté avec une fort belle voix et un sentiment exquis, " *Paysage* " de Reynaldo Hahn et " *Sérénade* " de Richard Strauss.

Melle Odette Carlyle, de l'Opéra, a eu la gracieuse pensée de saluer les îles fleuries et le soleil rayonnant de ce beau jour d'été en chantant les belles strophes de l' " *Ile Heureuse* " de Chabrier et de l' " *Hymne au Soleil* " d'Alexandre Georges. Elle a été vivement applaudie.

Pour mettre une note littéraire et humoristique au milieu de cette musique, M. Fernand Depas a dit un *monologue* fort spirituel et, cédant aux sollicitations du public ravi, il a joué une *scène d'imitation*, dans laquelle nous nous permettons de dire que lui seul est inimitable ! M. et Mme Depas ont d'ailleurs mis le comble à leur gentillesse en nous permettant de goûter une scène de *Revue*..... wagnérienne, tout-à-fait amusante, avant laquelle Mme Depas nous a fait entendre deux chansons anciennes qu'elle a dites dans un sourire, avec l'esprit le plus fin et le goût le plus parfait.

Melle Dolores de Silvera, dont la voix splendide a fait frémir les arceaux de verdure, nous a révélé d'admirables et curieux *chants espagnols*, sous forme de mélodies andalouses et basques, dont le caractère farouche et puissant a été magnifiquement exprimé.

L'interprétation si personnelle et si vibrante de cette admirable artiste a profondément impressionné l'assistance.

Mme Vaucaire, que nos sociétaires ont déjà eu l'occasion d'applaudir dans la " Farce du Cuvier " à l'une de nos réunions de cet hiver, n'a pas voulu résister à la prière que nous lui avons adressée et nous lui devons, à elle aussi, un moment charmant, car elle a chanté une vieille *romance française* et une *chanson anglaise* dont elle a su faire, par le charme exquis de sa voix et l'intelligence de sa diction, deux véritables poëmes.

Entre temps et au pied levé, c'est-à-dire en empruntant l'instrument d'un des musiciens de l'excellent orchestre tzigane, qui s'était fait entendre pendant le déjeuner, le jeune Raoul Vidas, dont nous parlons plus haut, a tenu lui aussi à nous apporter son concours en rejouant l'une des *danses tziganes* de Sarasate qu'il a finement enlevée à la pointe de l'archet.

Enfin, nous avions rêvé que cette fête champêtre se terminât par un spectacle de danses; mais nous n'osions l'espérer que très timidement. Aussi avons-nous été très profondément touchés quand une de nos charmantes sociétaires, à qui nous avions confié notre désir, s'est offerte, avec la meilleure grâce du monde, à le réaliser. Mme Lucien Vaz nous permettra de la nommer ici, de la féliciter et de la remercier pour avoir organisé en notre honneur le plus gracieux des ballets.

Avec le concours de M^elles^ Rouvier et Sauvageau, de l'Opéra, Mme Vaz a dansé d'exquise façon *les Nymphes* et des *danses Louis XV*, dont la délicieuse musique, si joliment évocatrice, est de M. Léo Sachs.

A la demande unanime, Mme Vaz a bien voulu danser seule la *Sicilienne* et la *Gavotte d'Armide* de Gluck ; ce fût un enchantement.

Nous avons à cœur de dire un merci chaleureux à Mme Ida Nordmann qui a interprété la partie de chant dans *les Nymphes*, à M. Hennebains le célèbre flutiste de l'Opéra et à MM. Le Baillif, Eugène Wagner et Raoul Pickaërt qui ont tous contribué, avec tant de dévouement et de talent, à la réussite de notre garden-party.

Nous sommes encore tout éblouis des merveilles qui nous ont été offertes pendant cette journée de soleil et d'art, au cours de laquelle tant d'artistes éminents se sont dépensés sans compter pour notre plus grande joie. Qu'ils trouvent tous encore ici, au nom du Président et de la Société Française des Amis de la Musique toute entière l'expression de notre sincère gratitude.

Les nouvelles adhésions reçues, sont par ordre alphabétique :

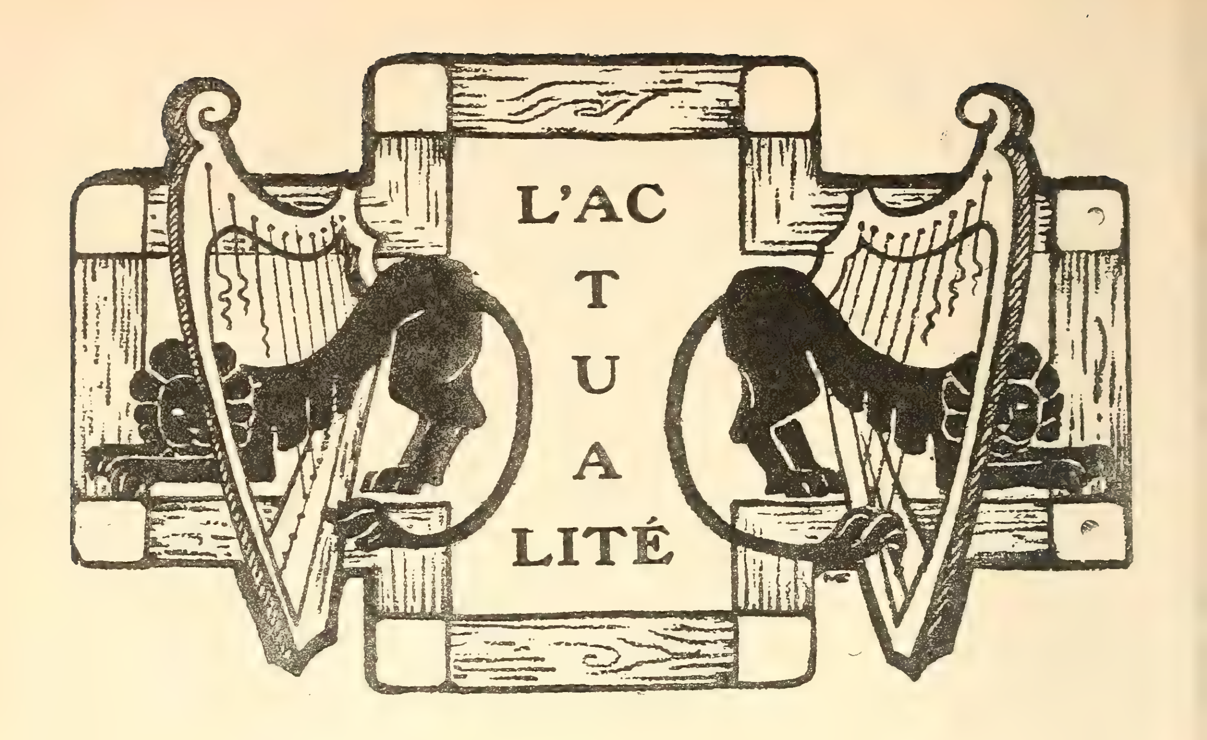
Monsieur Paul Amiet
Mme Aumont-Dhuguet
Mlle Azarian
Mme Berthier
M. Louis Brettauer
Mme Brosset
M. Rudolf Cahn-Speyer
Mme Ernest Caron
Mme Cathelineau
Mlle Madeleine Chamagne
La Comtesse de Chamberet
M. Victor Debay
Mme A. Desplanches
Mme Durand-Texte
Mme Flersheim
Mme Adolphe Friedmann
Mlle Marcelle Friedmann
Mlle Hélène Génevoix
Mme Guillot
Mme Invernizzi
Mlle Micheline Kahn
M. Roger Lang
Mme L. Levylier
Mlle Lobstein
Mlle Désirée Lobstein
M. Moreira de Sà
Mèlle Françoise Morin
La Marquise Négrone
Le Marquis Négrone
M. José Porta
Mme Ranowitz
M. Augustin Rey
Mme Roger
Mme Romney
Mme Marcelle Rouville
M. Paul Schwarzenbach
Mme Jacques Séligmann
Mlle Séligmann
Mme Weill-Goudchaux

CONCOURS DU CONSERVATOI

				MORCEAUX DE CONCOURS	1er PRIX
CONCOURS A HUIS-CLOS			ORGUE	*Sujet de fugue* (Ch. Tournemire) *Sujet d'improvisation* (Ch. Quef)	Lanquetuit
			FUGUE	*Thème* de G. Fauré	Mlle Granier, M. Roussel
			CONTREPOINT	*Choral et thème pour quatuor à cordes* (G. Fauré)	Mlles Tailleferre et Bourgoin
			ACCOMPAGNEMENT	*Chant et basse* de Jules Mouquet	Mlles Cammas et Philippot
			HARMONIE (HOMMES)	*Basse et chant* de Chapuis	Saunier, Rose, Margat
			HARMONIE (FEMMES)	*Basse et chant* de X. Leroux	Mlle Meuret
CONCOURS PUBLICS	LES VOIX		CHANT (HOMMES)	Divers	Friant, Morturier
			CHANT (FEMMES)	Divers	Mlles Marilliet, Reutermann
			OPÉRA-COMIQUE	Divers	Mlles Saïman, et Tatianoff, MM. Caz Kossowsky, Friant, Rambaud, Pasto
			OPÉRA	Divers	Mlles Tatianoff et Saïman MM. Rambaud, Stevens, Taillard
	LES INSTRUMENTS	A CORDES	PIANO (HOMMES)	*Sonate en si mineur* (fragments) Chopin	Figon, Cubiles, Jacques, Jacquin
			PIANO (FEMMES)	*Variations* (Glazounow)	Mlles Blanquer, Perrioud, Plé, Perez-Gar Laeuffer, Radisse, Coffer, Liénart, de Valm Grillet, Decour, Weiller, Dochtermann
			HARPE	*Concerto* (Zabel)	Mlles David et Fontaine
			HARPE CHROMATIQUE	*Ballade-Scherzo* (Périlhou)	Mlles Potel et Courras
			VIOLON	*Adagio de la 12e Sonate* (Leclair) *Allegro de Concert* (St.-Saëns)	Mlle Tempier, MM. Merckel, Raynal, Leib Bogoulawski, Mlle Gautier, M. Casades
			ALTO	*Caprice* (Ch. Lefèvre)	M. G. Crinière, Mlle Nehr
			VIOLONCELLE	*Concerto* (fragments) St.-Saëns	Stien, Miquelle, Chizalet
			CONTREBASSE	*Deuxième Duo* (Dallier)	Reynaud, Pennequin, Hornin
		A VENTS	FLUTE	*Sicilienne et Burlesque* (A. Casella)	Valin
			HAUTBOIS	*Solo* (Paladilhe)	Vasseur
			CLARINETTE	*Cantilène et danse* (Pennequin)	A. Rambaldi, Bonnet, Graff
			BASSON	*Solo* (G. Pierné)	Grandmaison, Jacot, Messmer
			COR	*Morceau de concert* (St.-Saëns)	Albert, Thys, Bouillet
			CORNET A PISTONS	*Variations en ré bémol* (Büsser)	Lafosse, Porret, Bode
			TROMPETTE	*Choral et Variations* (M. Delmas)	G. Déas, Caron
			TROMBONNE	*Fantaisie* (Stojowski)	d'Hondt, Hansotte, Jacquemin, Bo

É (1913-1914) — LES LAURÉATS

2me PRIX	1er ACCESSIT	2me ACCESSIT
Pas de 2me prix	Mlle Joseph, M. Marichelle	Mengé
Mlle Ravizé, M. Bigot, Mlle Canal	M. Tesson, Mlle Nagel, M. Ibert	M. Berger
MM. Friscourt et Cariven	MM. Frevet et Milhaud	M. Siohan
MM. Bournonville et Cliquet Mlle Tailleferre	M. Yanin Pas de 1er accessit	Pas de 2e accessit
Pas de 2me prix	Cariven, Gaujac, Lévi	Guittet
Mlle Joseph	Mlles Dieudonné, Lefébure	Mlles Tesson, Vaurabourg
Cazette, Mazens, Laplace, Santaloune	Vidal-Chalom, Stevens, Fabre, Fillon, Guénot, Millet	Sanchez, de Iliinsky, Alboy, Talembert, Rudeau
Mlle Famin, Tatianoff, Vétheuil, Valette	Mlles Clavel, Laval, Schiff, Snegina, Alicita	Mlles Mascot, Baye, Castroménos, Balanesco, Laffont, Cros, Goerlich, Delécluse, H. Debacq
Mlle Delécluse, Famin, Snégina, Niéras MM. Morturier, Stévens, Laplace, Santaloune	Mlles Valette et Roize MM. Mazens, Millot, Rudeau	Mlles Reuterman, Clavel, Schiff MM. Talembert, de Iliinsky
Mlles Laughlin, Roize, Snégina MM. Mazens et Fabre	Mlles Cros et Niéras, MM. de Iliinsky, Talembert, Laplace, Pastouret	Mlles Laffont et Delécluse
Dennery, Béché	Duhem, Bruck	Franck, Lazarus
Mlles Weil, Khinitz, Durony, Y. Lévy, Javault, Blancsubé, Creyx	Mlles Peltier, Feldblum, Gard, Chaudouin	Karl, Manent
Mlles Veyron-Lacroix, Godeau	Mlle Amalou	Mlles Schlesinger, Sombardier
Mlle Revardeau-Lachambre	Mlles L'Hôte et Durupt	Pas de 2e accessit
M. G. Bouillon, Mlle Husson de Sampigny, Calzelli, M. Bas, Mlle Henry, M. Ferret	M. Georges Bouillon, Mlle Morselli MM. C. Lévy, Volant, Sucher, Brunschwig Mlle Isnard, Deck, Psichari M. Asselin	Mlles May, Hersent, Combarieu, Morlot, M. Chatelard, Elzon, Guérin
Grout, Siohan	Mlle Wetzels, M. Pétain	Moineau
Gerling, R. Crinière	Cavaye, Vannemacker, Delobelle	Lanchy, Clerget, Antoine
Pas de 2me prix	Cagnard	Pas de 2e accessit
Welsch, Louis, Rampal	Cizeron, Delaitre, Manouvrier	Bigerelle
Debondue, L. Rambaldi	Boudart	Honoré, Combrisson, Barguerie
Pas de 2me prix	Dubois	Santandréa, Crozet, Vanhée
Simon-Solère, Demarécaux	Vidy, Vallad	Colomb, Guillotin
Warin, Mangeret	Roland, P. Lambert	Caillaux
Pamar, Cachera, Voisin, Dewitte	Delattre, Brion	Pas de 2e accessit
T. Déas, Chambre, Neff	Pas de 1er accessit	Rousseau
Chandelon, Poitevin, Delforges	Rumeau	Chauvet



Au Conservatoire

D'une année à l'autre nous retrouvons notre grande Ecole de musique immuablement semblable à elle-même. Les êtres et les choses ont, dans cette maison vouée à la conservation, le privilège d'une sorte d'éternité. Privilège redoutable entre tous à notre époque où les dieux meurent jeunes. Aussi ne faut-il pas s'étonner de se trouver à la fin de chaque année scolaire en présence des mêmes succès et des mêmes échecs d'un enseignement trop dédaigneux des contigences. Et c'est avec résignation qu'il faut redire les mêmes choses avec l'intime sentiment de leur parfaite inutilité.

Comme toujours, les classes instrumentales furent brillantes. Depuis quelques années leur mérite a triomphé de l'indifférence publique. On ne méprise plus les concours de trombone ou de basson, on ne les larde plus de plaisanteries faciles ; le plus frivole journaliste n'en parle qu'avec une gravité soudaine et déclare solennellement que l'abnégation et le talent de leurs élèves sont l'honneur de la maison

C'est justice. Au point de vue musical la comparaison entre le titulaire d'un second accessit de cornet à pistons et celui d'un premier prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique est évidemment écrasante pour ce dernier. Et la sélection naturelle qui nous vaut de si parfaits instrumentistes d'orchestre depuis que l'orchestration s'est affinée et quintessenciée n'a pas encore réussi à adapter nos chanteurs à la fonction qui les attend dans notre art contemporain. Une fois de plus, le groupe des " vents " nous a émerveillés par la solidité de son éducation musicale, la perfection de sa technique et le charme de sa sonorité. Il faut

entendre ces cors et ces flûtes de velours, ces trompettes et ces hautbois de lumière et ces cornets à pistons véhéments — la classe de M. Alexandre Petit est réellement incomparable — qui demeurent paradoxalement distingués dans les plus brutales explosions de violence! Il faut les entendre... et se hâter, car on ne les entend plus guère que là! Le magnifique entrainement d'un concours ne dure qu'un moment alors que la banale tâche professionnelle dure toute la vie: combien de temps ces travailleurs du cuivre conserveront-ils ce souffle inépuisable, ces lèvres impérieuses et cette émission infaillible? Les fatigues du professorat et de l'orchestre leur permettront-elles de développer cette virtuosité? Voilà ce que l'avenir seul nous apprendra. En attendant il est juste de les couronner de fleurs.

Les " cordes " ne sont pas moins glorieuses. La contrebasse — qui a fait beaucoup parler d'elle cette saison — traverse peut être une petite crise : elle a pris une coquetterie inquiétante et caresse un peu trop complaisamment sa chanterelle au lieu de rechercher son " creux " de basse-taille. Les spécialistes de l'orchestre se plaignent de l'état d'esprit des jeunes gens d'aujourd'hui plus préoccupés d'imiter les "petits oiseaux" que de devenir de solides " garçons bassiers ". Mais, signalé et soigné à temps, le mal n'est pas dangereux. Cette discussion, au contraire, a provoqué un mouvement général de sympathie en faveur du contre-ut grave dont toutes les contrebasses devraient être pourvues depuis longtemps et cette crise aura été bienfaisante si elle a contribué à attirer l'attention des musiciens sur ce petit problème de lutherie, sur la cinquième corde, sur les clapets de prolongation, sur l'accord en quintes, les crins blancs ou noirs et autres sujets pour lesquels il est si difficile de trouver un terrain d'entente entre professionnels.

Le violoncelle, l'alto et le violon sont en pleine prospérité. La virtuosité la plus solide s'épanouit dans ces classes qui conservent un niveau artistique tout à fait rassurant. Mais les progrès du féminisme sont si rapides que le Conservatoire ne pourra pas se soustraire longtemps à l'obligation de créer — comme pour le piano — des classes de violon spéciales aux jeunes filles. Un concours mixte de quarante élèves, comme celui qui nous fut offert cette année, devient absolument illusoire. Aucune comparaison utile ne peut être faite, après un défilé de dix heures, entre les cent-vingt morceaux exécutés par les concurrents et concurrentes. Dans ces conditions le prix n'a plus de valeur relative et ne peut être assimilé qu'à un diplôme de fin d'études. On sait, à la fin de la journée que telles et tels élèves peuvent être émancipés sans danger, mais l'ancien classement a disparu dans cette sélection collective. Le concours est devenu un simple examen. Je ne suis pas certain, d'ailleurs, qu'il y ait sur ce point régression plutôt que progrès. Cette tendance est démocratique et prépare utilement les violonistes au noble communisme du quatuor d'orchestre!

Mais un autre problème est soulevé par les concours de piano. Les nombre des pianistes des deux sexes jetés chaque année dans la mêlée sociale avec leur premier prix pour toute arme défensive atteint des proportions inquiétantes. Qu'espèrent tous ces jeunes lauréats? A coup sur ils ne supposent pas que le bataillon sacré des grands solistes va ouvrir spontanément ses rangs à des conscrits et que l'on va créer de nouveaux orchestres et construire de nouvelles salles pour leur permettre de régaler de concertos les foules enivrées. Il y a là un obstacle matériel contre lequel les illusions les plus touchantes viendront immédiatement se briser. Les statistiques les plus optimistes ne donnent à cet égard aucun espoir aux neuf dixièmes des triomphateurs. Ils sont voués d'avance au professorat. Dès lors, pourquoi ne

pas les préparer résolument à cette belle mission et les armer intelligemment pour cette lutte ? Pourquoi ne pas diviser ce torrent trop abondant en canalisant ses ondes dans deux directions différentes ? Pourquoi ne pas créer deux diplômes distincts, l'un pour consacrer la grande virtuosité transcendante, l'autre pour certifier les capacités pédagogiques de son titulaire. Le programme actuel des concours de piano est hybride et ne prouve rien. Il comporte une épreuvre de lecture à vue qui en fausse très souvent les résultats et dont la suppression s'impose. Il est sans intérêt de savoir qu'un brillant technicien du clavier, capable de donner des interprétations éblouissantes ou émouvantes, est apte ou non à déchiffrer instantanément devant un auditoire attentif quelques mesures biscornues ; nous lui accordons volontiers le doit de s'assimiler lentement et même péniblement les œuvres qu'il aura à interpréter pourvu que le résultat soit heureux. Et, de même, il nous importe peu que le futur professeur de nos enfants ait correctement joué les *Variations* de Glazounow si rien ne nous prouve ses capacités enseignantes. Puisque le Conservatoire ne forme pratiquement qu'une énorme majorité de professeurs, qu'il ait la loyauté de devenir une Ecole normale pour l'enseignement de la musique. Et n'allez pas me dire que la jeunesse ambitieuse mépriserait ce diplôme sans gloire : les avantages immédiats d'une telle distinction seraient inestimables et son prestige dépasserait vite celui de notre actuel prix de piano, qui n'a pas plus d'autorité artistique que d'efficacité pratique.

Les classes de chant, d'opéra et d'opéra-comique continuent à marcher à l'arrière-garde de l'armée musicale. Indifférentes à l'évolution esthétique d'aujourd'hui, elles demeurent fidèles à un idéal lointain et rétrospectif dont la puérilité déconcerte. Des règlements surannés enlèvent tout signification aux différentes épreuves : le concours de chant n'a plus qu'une spécialisation théâtrale trop étroite et les concours d'opéra et d'opéra-comique demeurent des concours de chant déguisés. La convention la plus lamentable gouverne les ébats de ces futurs héros lyriques. Les directeurs de nos grandes scènes musicales ont pu constater, du haut de la loge du jury, que leurs pensionnaires de demain leur apporteraient de singulières conceptions de l'art dramatique et même mélo-dramatique. Tout est à refaire dans leur éducation de la scène et les travaux post-scolaires seront pour eux les seuls éléments de formation réellements utiles. Un prix de chant, d'opéra-comique ou d'opéra est devenu un simple certificat d'aptitude, un brevet élémentaire : les études sérieuses commenceront après. Les nécessités de la lutte pour la vie obligeront d'ailleurs les concurrents à regagner rapidement le temps perdu.

Ne parlons pas du concours de Rome : il a donné lieu cette année au petit scandale habituel : le concurrent couronné par le jury des musiciens a été, le lendemain, évincé par la majorité incompétente. Une fois de plus les graveurs, peintres et sculpteurs, forts de leur nombre, ont cassé l'arrêt des compositeurs. Dans ces conditions leur lauréat échappe à la critique musicale. Mais on se demande quelle satisfaction morale peut éprouver le titulaire d'un prix ainsi décerné et pourquoi les membres de l'Institut formant la section de musique continuent à essuyer cet affront annuel au lieu de refuser de siéger et de laisser leurs collègues discuter seuls une question où la musique n'est plus en cause ?

Emile Vuillermoz

Music-halls et Chansonneries

C'est une revue d'été, moins asservie à l'actualité que celles de l'hiver, et qui en profite pour philosopher un peu. Les auteurs, MM. Rip et Bousquet, ne craignent pas en effet de joindre l'ironie à la fantaisie, la satire à la bouffonnerie, et la parodie au spectacle. On ne saurait trop encourager leurs efforts, d'autant qu'ils sont très justement appréciés du public. Le public du music-hall n'est pas, comme on voudrait le faire croire, sensible uniquement à la gaudriole et à l'exhibition ; il les prend quand on les lui offre ; mais il témoigne bien haut sa reconnaissance, quand on lui donne mieux. Par exemple, dans cette scène du cinéma, intitulée une *Tranche de Pathé*, un rire léger parcourt la salle entière à l'apparition d'écriteaux comme celui-ci :

" Dix ans après le mauvais fils n'a pas une fois rendu visite à ses parents. Aussi les " nobles vieillards ont-ils dans l'intervalle VIEILLI DE DIX ANS ! "

ou encore :

" Le mauvais fils devenu un dangereux apache s'introduit avec effraction dans la maison " de ses parents QU'IL NE RECONNAÎT MÊME PAS ! "

Pourtant ce sont les mêmes employés de commerce, les mêmes modistes, les mêmes dactylographes et les mêmes promeneuses du boulevard Rochechouart qui vont l'après-midi du dimanche applaudir à deux pas de là une action non moins absurde et des devises du même style. Le public est ce qu'on veut qu'il soit ; des auteurs habiles obtiennent tout de lui, même qu'il reconnaisse sa sottise et s'en moque avec eux.

La scène du couturier fou obtient un succès non moins vif, et pourtant c'est une véritable scène de comédie ; mais pourquoi la comédie ne se jouerait-elle pas au music-hall, puisque le théâtre ne présente sous ce nom que de plats vaudevilles ? Un couturier, qui est le charmant Paul Ardot, a conquis toutes les coquettes de Paris par l'extravagance de ses modèles et de ses discours : fantasque ainsi qu'il sied à un artiste créateur, il insulte ses clientes et les caresse tour à tour ; il leur montre ses robes en forme d'abat-jour, de panier à salade, de cage avec des oiseaux vivants, et de porte-manteaux garni de pendeloques. Elles sont ravies ; elles se traînent aux genoux du maître ; elles se disputent l'honneur de payer très cher les travestis de carnaval dont il les défigure. Et quand on découvre que le maître est un fou dangereux, quand le couturier dont il a pris la place vient leur promettre des robes qui les rendront plus belles, elles ne veulent rien entendre : c'est le fou qu'il leur faut, c'est la laideur qu'elles exigent, c'est l'infamie qui fait leur bonheur.

On s'est occupé beaucoup, depuis quelques mois, des aberrations de la mode. Mais personne, pas même le célèbre caricaturiste qui les a relevées d'un trait si incisif, n'en avait mis au jour la cause, qui est que la mode, si la tradition cesse de la guider, est livrée à tous les caprices de la passion. Ce mot de tradition peut sembler bien sévère ; il s'applique pourtant à la mode, qui est un art, tout aussi bien qu'à la peinture ou à la musique. La tradition n'est pas immobile, bien au contraire, elle change incessamment, mais sans rupture, et en partant de ce qui est trouve ce qui sera. Or de nos jours quelques peintres, désespérant d'attirer l'attention par leur talent, ont imaginé de se faire connaître en manquant de parti-pris à tous les usages reçus jusque là. La mode a suivi : toutes ses incohérences sont en relation étroite avec le futurisme, le cubisme, le simultanisme, et autres théories qui tiennent lieu à leurs promoteurs de sentiment, de métier et d'étude. Il n'est pas d'insanité qui répandue par les moyens dont dispose la publicité moderne, ne suscite des adeptes, et même des fanatiques. On a vu des amateurs se disputer aux enchères des barbouillages informes qui mettent l'œil à la torture. On a vu des élégantes se pavaner en des toilettes à dessein mal ajustées, qu'on jurerait décrochées au hasard chez la revendeuse. Double énigme dont

MM. Rip et Bousquet viennent de trouver le mot : après le bon sens, la folie est la chose du monde la mieux partagée.

La danse est elle aussi, depuis quelques années, devenue la proie des réformateurs qui les uns au nom d'une antiquité de manuels scolaires, les autres à grand renfort d'arithmétique, et les troisièmes pour amuser un pensionnat de fillettes, ont doctement maudit l'adresse, la légèreté, la rapidité, l'équilibre, tout ce qui leur manquait. En haine de la virtuosité, ils ont supprimé l'exercice traditionnel, comme si la virtuosité n'était pas la condition même d'une exécution parfaite. Et comme ils se prétendaient en possession de recettes qui en dix leçons transformaient en danseuse une jeune fille du monde ou une enfant de la rue, les élèves ont afflué, pour les quitter bientôt d'ailleurs, déçues et désabusées. Les recettes étaient différentes, ainsi que les annonces et les boniments qui les prônaient ; on commençait toujours par proscrire les jupes bouffantes, afin d'étaler aux regards la lourdeur maternelle du corps féminin, et les chaussons de danse, pour rendre à jamais impossibles les pointes, triomphe d'une grâce immatérielle. Que de pieds nus, les uns mignons, le grand nombre épais et plats, se sont devant nous noircis à la poussière des tapis ! Que de draps blancs ont pendu sur de maigres thorax ou ont serré des rotondités joviales. Que de mouvements faux, que de gestes gauches, que d'aplombs incertains, que de chutes imminentes ! Quel pédantisme ! Et quelle ignorance !

MM. Rip et Bousquet se sont attaqués cette fois à la première en date de ces prêtresses révoltées, la première aussi par une instinctive beauté d'attitude que d'ailleurs elle n'a jamais su enseigner à personne. D'abord accueillie avec faveur par nos artistes, elle nous est devenue indifférente quand nous avons découvert la pauvreté de ses moyens, et odieuse depuis qu'elle s'est mise à prêcher. Ne vient-elle pas encore de protester contre les plaisanteries dont elle est l'objet, au nom du respect dû à un deuil récent ? Toute entreprise d'art qui se destine au public appartient aussi à la critique. Quant à cette urne funéraire qu'elle promène partout avec elle, il y a là un procédé dont l'indélicatesse nous fait horreur, et je m'abstendrai d'insister, car ce sont choses que l'on sent, et qu'on n'explique pas.

La scène de MM. Rip et Bousquet est du comique le plus pénétrant, car tous les ridicules de la secte y sont découverts en un tour de main : la nudité prude, la débauche sentimentale, la copie de mœurs conventionnelles, et l'admiration indistincte de toutes les renommées, depuis le sculpteur patriarcal jusqu'au rimeur fardé. M. Serjius est savoureux quand en chemise et en corset il danse des pas de bacchante ou imite des bas-reliefs ; et il faut avouer que ses mouvements, puis sur le vif, sont à peine chargés.

C'est encore M. Serjius qui à la scène suivante, *Le triomphe de la république*, danse avec Melle Derny, d'une précision merveilleuse, le pas de l'entente cordiale, entente certainement des plus étroites. On reconnait ici la fantaisie ailée de M. Staats, ainsi qu'en maint autre pas, notamment celui de ces magistrats bouffons qui lancent si alertement au public le défi d'une jambe preste, puis se disloquent en groupes inégaux, nouant des rondes non de leurs mains, mais des pieds entrelacés. On assiste aussi, en cette scène, au défilé des théâtres subventionnées, sur la marche des *Maîtres-chanteurs*. Je ne veux pas chercher ici une allusion, mais ce qui est certain, c'est que la musique de Wagner se prête fort bien aux effets burlesques : il suffit d'accuser cette régulière carrure que Wagner n'a jamais réussi à dissimuler complètement. C'est d'ailleurs une scène fort bien réussie, grâce surtout à ce décor futuriste aux maisons vertes, aux arbres rouges : si tous les futuristes avouaient une intention d'ironie, ils deviendraient fort amusants. Le tout se termine par un bal de quatorze juillet, sous les lampions fulgurants, où un troupier et une servante, valsant dans l'extase, sont attendrissants. Et sans doute nous avons vu aussi le roi des électeurs, l'empereur des bistros, le veau d'or, l'assiette au beurre. Mais l'impression qui l'emporte est celle d'une puissante orgie, et peu s'en faut qu'en reconnaissance de la force populaire on ne crie sincèrement : Vive la République ! Il est tout à l'éloge des auteurs de nous laisser apercevoir la beauté où elle se trouve, et même en ce qu'ils raillent.

Louis Laloy.



Au Théâtre des Champs-Elysées

REPRÉSENTATIONS WAGNÉRIENNES

Si, trompant des espérances qu'avaient favorisées des annonces trop prometteuses, les premières représentations de *Tristan et Isolde* ont pu justifier des critiques, que certains grands confrères ont formulées en des termes si excessifs, qu'ils allèrent jusqu'à l'injustice, la dernière audition de cette œuvre, grâce à la vibrante interprétation de Mme Matzenauer et de M. Urlus, grâce à la direction magistrale de M. Arthur Nikisch, a été de nature à satisfaire les plus difficiles. Maintenant l'équilibre entre le drame et la musique, qui est rarement observé dans nos théâtres lyriques où l'on joue surtout de l'orchestre, sans se préoccuper des chanteurs qui, sur la scène, doivent renoncer à se faire, sinon entendre, du moins comprendre, le célèbre kappelmeister nous a donné une belle leçon de wagnérisme, dont j'espère qu'il n'est pas téméraire de penser qu'on saura tirer profit. La salle des Champs-Elysées est, je le crois, plus propice à ces exécutions que celle de notre Académie nationale qui impose à toute œuvre l'allure pompeuse et les formes conventionnelles du grand opéra. Un cadre plus restreint convient d'ailleurs mieux à ce drame d'amour, dont l'action est tout intérieure, où la pensée intime et profonde des personnages doit, pour l'intelligence de ce prodigieux conflit d'âmes, nous être à tout instant révélée.

A cause, sans doute, du travail hâtif des répétitions insuffisantes, M. Félix Weingartner, malgré son habileté et sa pieuse conviction, malgré le talent des principaux interprètes, Mme Matzenauer, Kundry, et M. Sembach, *le pur simple*, ne nous a offert de *Parsifal* qu'une exécution très éloignée, comme valeur d'ensemble, de celle qu'en janvier avait présentée l'Opéra. Nous avons eu l'occasion de nous en convaincre à l'une des dernières représentations, qui n'était pas, elle non plus, sans défaillances et au cours de laquelle M. Van Dyck, par sa supérieure possession du rôle, par son jeu, par la foi qui l'anime, par l'autorité de son style s'est encore affirmé comme un des très rares artistes capables d'incarner le naïf et sublime héros.

Par contre, avec M. Sembach, Walther jeune de figure et de voix, avec M. Van Rooy, Hans Sachs touchant de modestie et de bonté, avec M. Léonhardt qui, dans le pédantesque Beckmesser, évita l'écueil de la caricature, avec Mme Lucile Weingartner, gracieuse Eva, avec des chœurs sachant par leurs gestes et leurs accents participer à l'action, avec un orchestre docile aux moindres intentions de son chef, M. Félix Weingartner nous a des *Meistersinger von Nürnberg* donné une admirable et inoubliable exécution, vivante, légère, gaie, poétique et enthousiaste. Je crains que nous ne puissions jamais atteindre cette perfection, et cela pour des raisons ethniques. Et, en écoutant cette comédie lyrique où l'âme populaire allemande est glorifiée d'une façon si émouvante, je réfléchissais que, ni dans notre littérature, ni dans notre musique, qui l'une et l'autre n'ont rien à envier aux nations étrangères, aucune œuvre n'a ainsi chanté et exalté le passé victorieux, tendre et joyeux de notre belle et généreuse âme française.

Victor Debay.



Privés de la joie d'entendre des chœurs nombreux et disciplinés, nous avons pris, nonobstant un sentiment envieux bien explicable, une joie sans mélange à entendre *l'Orféo Català*. Cette phalange de deux cent cinquante artistes groupés dans un but commun sous la même bannière témoigne d'une foi et d'une ardeur qui s'imposent et qui en imposent.

Le programme exécuté au Trocadéro était destiné à exalter les qualités de ces chanteurs et aussi, peut-être, à montrer les limites de leur domaine. Dans l'expression des sentiments populaires ils excellent : leur nombre, la simplicité de leur chant, leur virtuosité d'imitation leur permet d'obtenir des teintes franches et des accents vrais au point qu'ils étonnent mais charment et émeuvent. Pour peu qu'une œuvre soit issue d'une préoccupation populaire ou qu'elle s'en rapproche elle leur devient familière et ils en traduisent l'esprit comme spontanément même s'il ne s'agit plus d'une *chanson catalane* mais d'un *choral* de *Bach*. Or leurs qualités s'évanouissent brusquement s'il leur faut pénétrer la sèche et académique complication d'un *hymne* de *Richard Strauss*, les voix se détimbrent, l'accent disparaît comme la couleur et le grand corps si vivant naguère perd le souffle qui l'animait.

Une voix plus autorisée que la mienne a manifesté le regret que l'Orféo Català n'ait pas encore inscrit à son répertoire telles œuvres de musique moderne française dans lesquelles les auteurs à force d'art et d'invention sont arrivés à exprimer directement et avec une force d'autant plus grande qu'elle est plus raffinée les sentiments naturels, espérons que cette voix n'aura point prêché dans le désert.

A côté des chœurs il nous fut donné d'entendre *la Cobla* " *Perelada* " ensemble instrumental destiné à accompagner les danses en plein air et composé d'une petite flûte, d'un petit tambour, de deux hautbois rustiques, de deux grands hautbois, de deux cornets à pistons, de deux bugles et d'une contrebasse à cordes. Ensemble hétéroclite, dira-t-on, et quelque peu barbare. En tous cas, j'en appelle à tous ceux qui l'ont entendu, l'acidité de ces timbres ne manqua pas d'égayer nos oreilles depuis trop longtemps blasées sur les sensations que peuvent donner les orchestres coutumiers et à cette joie ne se mêlait aucune gêne ni, pour une fois, aucune pudeur.

* * *

Une tendance très répandue pousse les amateurs à jouer la comédie et même à chanter des opéra-comiques dont la présentation et l'interprétation exigent ce savoir et cette expérience qui s'appellent le métier. Lorsque de telles manifestations se passent en privé nul ne saurait y trouver que de la joie, les parents tranquillisés se délectent en voyant s'amuser leurs enfants et il est bien entendu que l'œuvre représentée n'est qu'un prétexte dont on ne s'occupe que dans des limites restreintes. Il devrait en aller tout autrement lorsque le public est admis à de telles exhibitions. Or il faut bien avouer que le spectacle donné en Mai par la " *Petite scène* " se composait de deux ouvrages dont l'intérêt intrinsèque est à peu près inexistant et dont la reconstitution historique, très exactement réalisée semble-t-il, n'offrait pas une difficulté suffisante pour que l'on s'en étonne. Le théâtre du



Cl. Manuel

Mademoiselle DAVELLY
qui vient de triompher à l'Opéra-Comique



Mademoiselle MARIE-LOUISE DESMAISONS

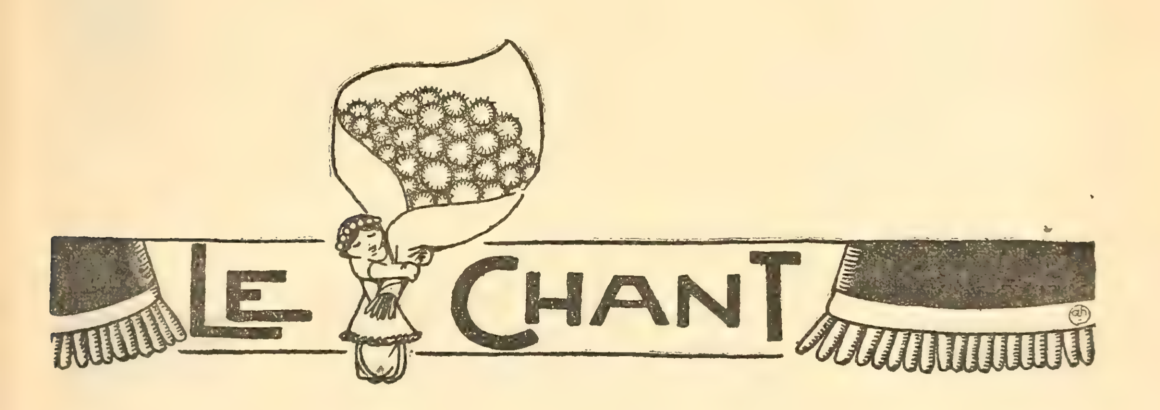
la remarquable pianiste qui vient de remporter un gros succès à Bruxelles

XVIIIe siècle a été maintes fois l'objet d'études sérieuses et poussées tant au point de vue dramatique qu'au point de vue musical. Il est utile d'avoir le catalogue et le texte des œuvres de Dancourt et de Favart mais la reprise ne s'en impose pas. Ce sont pour la plupart des improvisations hâtives inspirées par le fait et l'esprit du jour, la pensée en est facile et légère et le style en est formulaire, elles n'ont point été établies pour subir l'épreuve du temps et elles ne résistent pas à une exhumation tardive. Deux de ces œuvres : *la comédie des comédiens ou l'amour charlatan de Dancourt*, et : *Isabelle et Gertude ou les sylphes supposés de Favart* furent représentées par la *petite scène* avec une monotonie et une simplicité qui ne manquaient pas toujours de prétention.

La *S. M. I.* fidèle jusqu'au bout à sa mission a consacré son dernier concert de l'année à six premières auditions. Clément Robert, Louis Vuillemin, Max d'Ollone, Kœchlin et Casella y furent fêtés comme il convient ainsi que Ravel subtil et respectueux harmoniste des mélodies hébraïques si bien détaillées par Mme Alvina Alvi.

La *Société nationale*, au contraire, en une séance supplémentaire nous convia à réentendre des œuvres qui évidemment méritent un tel traitement, mais nous les avions maintes fois ouïes au cours de l'hiver et parfois dans de meilleures conditions. Certes c'est un attrait que d'entendre Cortot et Ricardo Viñès jouer à deux pianos *la Péri* et *España* mais l'orchestration de Dukas et celle de Chabrier ont peut-être une valeur suffisante pour que les transcriptions qui en ont été faites n'échappent pas à leur but et ne trouvent point d'emploi au concert.

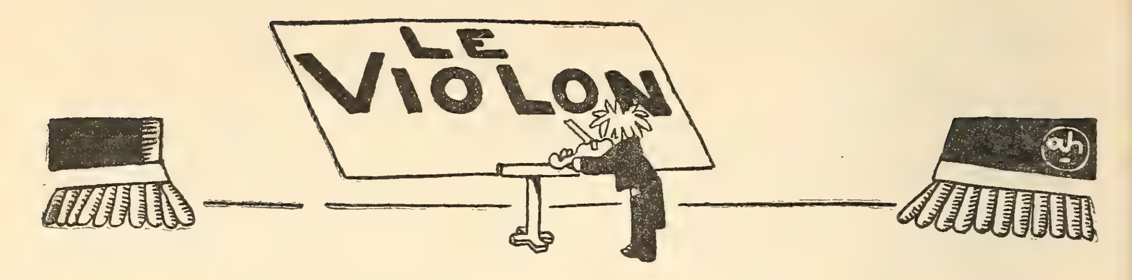
Maurice Bex.



Mme Elise Kutscherra vient de réussir à battre un record, l'on n'avait encore jamais vu autant de monde à la salle Gaveau et les municipaux mobilisés rue La Boëtie pour assurer tant bien que mal l'ordre d'accès au contrôle durent appeler à l'aide toute leur philosophie pour ne point désespérer d'y parvenir. Tant il est vrai que les cantatrices attirent les foules, indépendamment même du charme d'un programme. Car il est difficile de penser que la *prière d'Elisabeth*, *Erlkönig*, ou *ich grolle nicht* ne soient point familiers aux auditeurs les plus intermittents des manifestations lyriques et l'imagination de qui a composé ce menu n'a pas du être mise à la torture. Il est vrai qu'on nous avait promis du Jacob et du Diémer mais ni l'un ni l'autre ne sont venus.



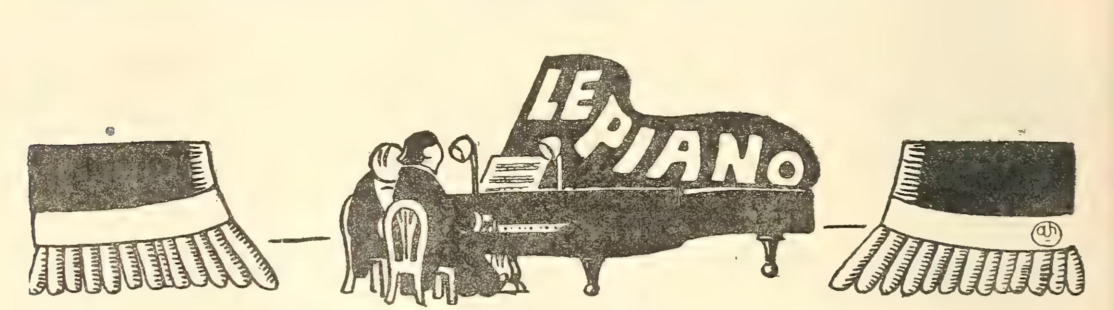




Soyons reconnaissants à **Alexandre Debruille** de n'avoir point joué au virtuose-accapareur, ce monsieur qui s'installe avec un accompagnateur et déballe au public tout son bagage de traits, trémolos, cascades, pizzicati, harmoniques, sur-la-touche, vibratissimi et cœtera. Debruille a eu l'humaine idée d'intercaler dans son concert quelques interludes déclamés et d'aller se reposer au foyer.

Debruille est tout jeune, il a joué comme on peut seulement le faire à son âge l'éternellement jeune musique de Mozart. Il a donné du concerto en mi ♭ une exécution tout à fait charmante jusqu'en ses inévitables imperfections. Respectueux des mouvements il ne les a pas précipités. Son succès fut, avec justice, très vif et très spontané.

La présence de notre Fauré national et de Weingartner eussent suffi à donner un attrait exceptionnel au concert de **Mme Jeanne Diot** auquel ils prêtaient leur concours, mais tel n'a pas été l'avis de cette parfaite violoniste qui a ravi l'auditoire par son aisance, sa virtuosité et la facilité de ses interprétations. Mme Sorga, remplaçant Mme Lucile Weingartner a participé, en chantant des œuvres de *Fauré* et de *Moussorgsky*, au succès de cette belle soirée.





La possibilité d'être entendue, semble une condition *sine qua non* de la musique : Pourquoi faut-il que le souci de la virtuosité fasse oublier à des musiciens cette vérité première ? Pourquoi ces matchs de vitesse avec les pianos mécaniques ? Le vélocité excessive n'est pas nécessairement le fait d'un pianiste très fort, en revanche elle peut cacher une compréhension musicale qui ne s'impose pas, Si, à ce besoin de mouvement l'exécutant ajoute un emploi excessif de la pédale, la musique devient absolument inintelligible.



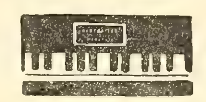
Ceci dit il semble bien, que l'on puisse ranger Mme **Riss-Arbeau** dans cette catégorie de virtuoses-trotter à qui nous soumettons tout humblement les lignes qui précèdent. Et pourtant elle pourrait tout jouer musicalement

puisqu'elle arrive à traduire sur son Pleyel le *troisième nocturne* et le *Gnomen Reigen de Liszt* avec une compréhension évocative qui eut convenu le mieux du monde au *finale de la Sonate de Chopin* ou à la *fileuse de Mendelssohn* devenus incompréhensibles, parce que beaucoup trop rapidement joués. **Henri Gilles** pensant que " La danse est la manifestation artistique la plus instinctive de l'homme " a eu l'amusante idée de consacrer tout un programme à la musique de danse. Il n'a pas ainsi prétendu faire l'historique de cet art et des formes musicales qu'il a engendrées mais donner plutôt un aperçu des rythmes qui ont fleuri à telle époque ou dans tel lieu, il y a parfaitement réussi.





Henry Danvers dont la virtuosité est relative a consacré tout un programme à des chefs-d'œuvres de tout repos et à des pages justement inconnues.



Mme **Marguerite Long** se soumettant à la magistrale direction de Chevillard fut en un même soir l'interprète fidèle et sensible de *Saint-Saëns*, de *Fauré* et de d'*Indy*, et Debussy Claude Achille aux doigts légers et harmonieusement sonores accompagna, comme seul il peut le faire le *Promenoir des deux amants* et les *Chansons de Bilitis* que Rose Féart traduisit vocalement.



Le concert donné par **Youro Tkaltchitch** avec le concours de Jean Verd débuta heureusement : le *concerto pour violoncelle* de *Haydn* a droit à tous les respects et au delà et la sonatine de Ravel nous change richement des très utiles sonatines de Clémenti. Pourquoi faut-il qu'un autre concerto signé Dvoràk soit venu après l'œuvre de Ravel. C'est dans ses splendeurs magnifiquement étalées le concerto magistralement pédagogique, concerto à redingote et à lunettes d'or et long, si long, oh cet adagio laborieux et ces mouvements rapides grammaticaux ! Qu'il est méritoire pour des humains de les travailler, celà est digne des applaudissements que l'auditoire d'ailleurs n'a pas ménagés à l'exécutant.

Félia Litvinne, Enesco et Risler ont réussi à prouver qu'on peut réunir une foule d'admirateurs malgré le temps, le moment et la concurrence sportive et leur concert fut à proprement parler un enchantement, l'enchantement du samedi sacro-saint veille du grand prix.





ST-GERMAIN-EN-LAYE. — *Le 23 juin dernier* en la chapelle des Franciscainese au lieu un concert spirituel organisé sous la direction de M. l'abbé Clément Besse. La pureté du style et la remarquable qualité cristalline des voix y furent très appréciées.

L'an dernier déjà nous avions entendu dans une circonstance analogue, outre des fragments de Bach et de Franck, des chants grégoriens exécutés à titre d'étude et suivant la méthode rythmique de M. Georges Houdard. L'exécution de ces pièces formait cette année encore le principal intérêt de la séance en raison de l'importance considérable de cette nouvelle manière au point de vue de l'interprétation de la musique médiévale.

Depuis longtemps déjà il est hors de doute que l'habitude d'harmoniser le plain-chant grégorien ne s'accorde nullement avec l'allure mélodique par excellence de celui-ci, et donne souvent aux notes une valeur modale qu'elles n'ont pas. S'appuyant sur ce principe, les Bénédictins de Solesmes, (et Dom Pothier en particulier) ont en outre mis en lumière ce fait capital que la cantilène grégorienne procède, non par unités isolées, mais par *groupes*, ces groupes étant figurés par des *neumes*, (signes graphiques de la notation musicale au moyen âge, et qui précédèrent l'invention de la portée) dont le dessin indiquait la ligne très libre et fleurie de la mélodie; de ces *neumes*, considérés comme unités *mélodiques* et *graphiques* par Dom Pothier, Houdard a fait des *unités rythmiques* assez comparables à ce que nous appelons le *temps* dans la *mesure*. Cette interprétation nouvelle complète donc l'enseignement des Bénédictins, bien loin de le détruire ; elle ne s'applique d'ailleurs qu'aux *mélodies ornées* de la liturgie, telles que les *antiennes*, laissant à l'interprétation syllabique du mode oratoire les *hymnes* et *psaumes* qui se rapprochent de la déclamation rythmée. Notons encore que rien ne se rapproche moins du mensuralisme moderne que la rythmique de Houdard. Celle-ci établit en effet des pieds, des mètres de structure variée, en perpétuelle mobilité, comparables aux assemblages usités en poésie par les anciens lyriques. Il y a loin de cette diversité qui a rompu toutes les combinaisons possibles, aux valeurs régulières des mesures isochrones, dont l'introduction dans le plain chant serait aussi barbare que son application aux modes antiques. Il faut enfin rappeler combien dès l'an dernier nous avons été frappés de la parenté évidente présentée par la cantilène romaine d'après Houdard, avec les anciens chants encore actuellement en usage dans les églises juives, et les mélopées orientales, dont elle dérive historiquement[1] ; il règne dans les unes comme dans les autres une fraîcheur et une variété que l'on cherche vainement dans l'interprétation syllaibque de l'école bénédictine.

Il faut donc souhaiter bonne chance et diffusion prompte à une manière qui unit si heureusement la vraisemblance historique à l'instinctive aspiration de l'artiste.

JEANNE HERSCHER.

LYON. — Voici quelques notes sur les cinq derniers concerts de la saison symphonique lyonnaise.

V. Deux reprises importantes et fort applaudies : l'interlude de *Rédemption*, cet évangile musical qui depuis longtemps ne connaît plus d'athées, et la *1re Symphonie* de Witkowski, (ré min.). On ne se rappelle pas sans stupeur que naguère encore, elle passait pour obscure. Aujourd'hui, elle se dresse en pleine lumière. Belle âpreté et virile tendresse, instinct de grandeur, vie intense des rythmes, orchestration chaude et somptueuse, solide architecture : le compte serait vite fait des symphonies récentes qui réunissent un tel ensemble de qualités.

[1] Il est établi que Saint Ambroise fit, pour l'élaboration d'un répertoire d'hymnes chrétiennes un choix parmi les chants hébraïques et les hymnes grecs ; il y eut là un baptême de la loi ancienne analogue à la transformation de nombreux temples en basiliques, et de cultes divers passant de la " bonne déesse " à la vierge ou de héros païens aux saints de la piété populaire.

Monteverdi, Gluck, Ropartz et Duparc reçurent de Mme Croiza une interprétation profondément musicale, à la fois pathétique et de grand style.

VI. Les airs de ballets des *Fêtes d'Hébé* — par quoi fut inaugurée notre salle Rameau — nous rajeunissent de quelques années. Entre l'*Enchantement du Vendredi Saint* et l'*Ouverture de Gwendoline* (qui n'a pas embelli), une sélection de pièces symphoniques de Mr Guy Ropartz : les deux *Préludes* est *Interlude* du *Pays*, et la *Chasse du Prince Arthur*, dirigées par l'auteur. Musique robuste, voire un peu massive, dont la songerie celtique souvent sombre s'éclaire de visions d'épopée.

Mme Marguerite Long, déjà applaudie à Lyon, met au service de Beethoven (*Concerto en ut min.*) la plus souple virtuosité, un rythme à la fois ductile et sûr, et la séduisante poésie d'un toucher très personnel.

VII. Aux sages constructions du vieux Händel (*Concerto pour orgue* en si. m.) que vivifie le jeu solide et brillant de Mr D. Fleuret, succèdent des œuvres moins " carrées ". — C'est d'abord le *Chant du Crépuscule*, extrait des *Visions Antiques* pour voix de femmes et orchestre, de Mr François Berthet. Les pures et expressives inflexions de ce nocturne chanté sa délicate grisaille harmonique, subtilement colorée de poussières lumineuses, décèlent en notre compatriote une rare nature de musicien poète. Puis, la charmante suite *Ma Mère l'Oye*, de Ravel. Ces petites scènes d'orchestre, si raffinées dans leur grâce puérite et féérique, plaisent d'emblée à un public que la musique de ce maître avait laissé jusqu'ici assez indifférent : preuve nouvelle, que l'œuvre éducatrice de Witkowski n'est pas vaine.

La IVe Béatitude et la IXe Symphonie nous ramènent dans le cercle familier des œuvres connues : orchestres, chœurs et solistes (Mmes Lormont et de Wailly, M. M. Plamondon et Frœlich) y recueillent un succès mérité.

VIII. Clair et léger dans la *Symphonie italienne* de Mendelssohn, l'orchestre donne une exécution un peu lourde et monotone, à mon gré, du poème symphonique de Balakirew, *Thamar* (1re audition à Lyon). — Tout ce qui tient un archet était accouru au seul nom de Mr Enesco. Une *Invention* de Bach et le Concerto de Lalo firent admirer sa technique prestigieuse et son beau tempérament. Pourquoi un tel artiste gâte-t-il son talent par un abus presque continuel du *vibrato?* Je sais des délicats pour qui cette faute de goût, franchement insupportable dans Bach, neutralise les plus belles qualités. Je me hâte d'ajouter que le public ne fut pas de cet avis, et applaudit à tout rompre.

Une interprétation chaleureuse de la IIe partie de Psyché termina le concert.

IX. La dernière audition de la saison (dédoublée) fut consacrée à l'exécution intégrale du *Chant de la Cloche*. Cette œuvre marque une étape que Mr V. d'Indy a bien dépassée ; mais elle reste vibrante de sincérité et de jeunesse. Empêché d'assister à ce concert, j'en crois, sur l'interprétation, l'écho unanimement élogieux qui me revint de toutes parts. (Solistes : Mme Faliero Dalcroze, M.M. Plamondon et Mary).

Parmi les concerts de musique de chambre que je voudrais signaler en plus grand nombre, je ne puis omettre l'exquise soirée (2 avril) où Mr Ravel au piano, assisté excellemment par Mme Engel-Bathori et le quatuor Le Feuve, interpréta un choix de ses œuvres. Caprice, humour, grâce précise et câline, rêverie qui ne déclame pas, cà et là, brefs accès d'une passion qui n'appuie jamais : ce fut un enchantement. Ce n'est pas le sang lourd des humains qui coule dans les veines de cette musique. De quelle subtile essence est-elle donc faite ? Les fées le savent — la reine Mab, peut-être, mais surtout nos fées de France, qui hantaient la claire fantaisie de Charles Perrault.

Enfin, du 8 au 13 juin, la série complète des Quatuors de Beethoven fut donnée, pour la première fois à Lyon, par le Quatuor Capet. On ne se lasse pas d'admirer l'homogénéité de cet incomparable instrument. Ce qui a plus de prix encore, c'est la lumineuse intelligence qui préside à ces belles interprétations. Tout y reçoit un juste accent ; pas une intention qui ne " sorte " ; et pourtant, nul excès d'analyse, aucune de ces recherches outrancières par où trop d'artistes croient honorer Beethoven. On ne rêve guère d'exécution plus soumise à l'œuvre : c'est la limpidité d'un parfait miroir. Clairsemés aux premiers concerts, les auditeurs

devinrent de plus en plus nombreux et enthousiastes. Aussi fidèles que circonspects (ce qui est beaucoup dire), les Lyonnais n'oublièrent pas le Quatuor Capet. Qu'il nous reviennent bientôt : il y a aura foule pour l'entendre.

L. A.

ROUEN. — Nous avons reçu la lettre suivante :

Rouen, 17 Juin 1914.

Monsieur le Directeur,

Dans le numéro de la S. I. M. paru le 15 avril, je lis sous la rubrique " La Province Rouen " les lignes suivantes publiées sans signature, mais dont l'auteur est facile à deviner pour tont lecteur rouennais :

" La Gamme ". Nous avons le regret d'ignorer cette Société... *M. Haelling nous a déclaré d'ailleurs n'admettre que des compte rendus de tous points élogieux.*

Que votre correspondant nous ignore, mes excellents collaborateurs et moi, c'est ce dont nous nous consolerons aisément. L'estime que veulent bien nous accorder ses confrères nous suffit.

Mais ce que je ne lui permettrai pas, c'est de m'attribuer gratuitement les sornettes qu'il lui plait d'imaginer.

Je lui oppose en effet un démenti formel. Jamais je n'ai tenu à personne les propos ridicules qu'il me prête.

Votre bonne foi, Monsieur le Directeur, a été surprise, s'il vous plait d'ailleurs d'être éclairé sur les dessous de la campagne que mène contre moi votre correspondant rouennais, il vous sera facile de vous renseigner auprès de vos confrères du " Journal de Rouen " ou de " la Dépêche de Rouen ".

Je vous prie, Monsieur le Directeur, de bien vouloir, conformément à la loi de 1881, insérer la présente réponse en même place et en mêmes caractères que l'article dans lequel j'ai été visé.

Et en regrettant d'entrer de cette manière (que je n'ai pas choisie) en rapport avec votre estimable Revue, je vous prie d'agréer l'assurance de ma considération distinguée.

D. HAELLING
Directeur de la Gamme.

CAEN. — L'Association artistique des grands concerts Caennais a donné cette saison 1913-1914, une série des concerts, qui eurent le plus grand succès.

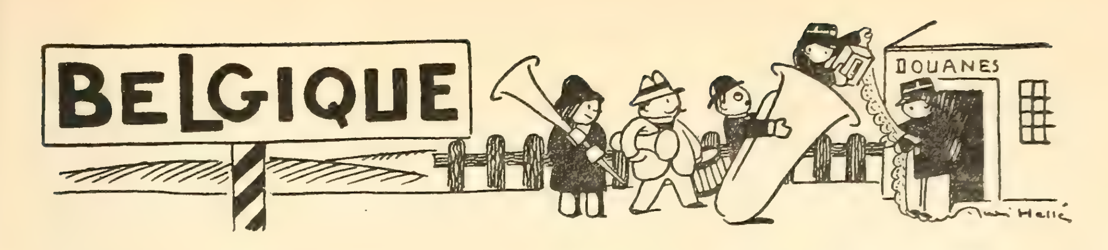
Le comité fit appel à M. Georges Rabani, pour diriger ces bien connues manifestations d'Art. L'orchestre de notre association (qui compte aujourd'hui plus de 80 exécutants) peut aller de pair avec les orchestres les plus réputés de nos grandes villes de province : il a sû conquérir tous les lauriers, et notre cité peut-être fière d'avoir enfin un grand orchestre symphonique, digne de sa réputation artistique et de ses universités.

Les solistes des concerts furent (par ordre alphabétique) :

Mlle Arcos, de l'Opéra Comique, *M. Coulibœuf*, clarinettiste, *Mlle Daumas*, de l'Opéra, *M. Chanoine-Davranches*, des concerts Lamoureux, *Mme Marcella Doria*, des concerts de Monte-Carlo, *M. Heerschmann*, baryton, *M. Lefer*, violoncelliste, *M. Arthur Marye*, organiste, *M. Rodolphe Plamondon*, de l'Opéra, *M. Honoré Snell*, des Concerts Colonne, *Mlle Matacha-Trouhanowa*, de l'Opéra, *M. Vergriete*, pianiste, *Mme Wurmser-Delcourt*, harpiste... ils furent tous très fétés.

Nous croyons inutile de décerner des louanges à une telle pléiade d'artistes. Qu'il nous suffise de remercier M. Besnier l'actif président de l'association, pour la vie toute nouvelle qu'il a su infuser à une société qui ne demandait qu'à s'épanouir.

G. P.



Le numéro *Glück* ayant réduit la place de l'*Actualité*, nos informations de Belgique en ont subi sérieuse amputation. On les trouvera, serrées un peu, dans cette chronique dont on voudra bien excuser le désordre.

Nous inscrivions : le concert du Conservatoire, où la classe de quatuor, qui vient d'être confiée officiellement à la direction du maître César Thomson, conquit d'encourageants lauriers, de même que Melle Léa Epstein, l'élève brillante du célèbre violoniste, dont nous avons déjà signalé les succès à l'étranger, dans l'interprétation en soliste du concerto en *ré* mineur de Tartini. — L'excellente 2e séance de Musique de Chambre du quatuor *Ohll* (Alphonse Onnou, Léon Loicq, L. Halleux, F. Lemaire) avec le concours de Mme Verhaven Ponçin, cantatrice et de M. Ch. Scharrès, pianiste. — Les débuts, Salle Erard, de Melle Marie Galand, secondée par M. Marcel Laoureux, dans une programme éclectique : *Préludes* pour deux pianos de Liszt, (M. Laoureux y révèle une tendance à accentuer les sonorités, qui s'oppose un peu au toucher trop délicat de sa partenaire) ; *Scherzo*, pour deux pianos idem de Saint-Saëns. A côté de ces œuvres de virtuosité décorative, Melle Galand détaille avec grâce et délicatesse *Toccata* de C. Debussy et *Soleil à Midi* de Joseph Jongen, pièces délicieusement subtiles, aux rythmes pétillants et vifs comme un caprice d'orfèvrerie. — Le récital de Melle Louise Desmaisons, pianiste et M. Jean Bedetti, violoncelliste. Il nous fit apprécier le jeu viril, compréhensif et nuancé de la jolie artiste, à l'aise dans l'accompagnement — terme que je voudrais proscrire pour ce qu'il sous-entend de secondaire dans une collaboration également difficultueuse, presque toujours, et au surplus complémentaire absolument — des sonates de Saint-Saëns et de Rachmaninoff, bien belle œuvre, celle-ci pour violoncelle et piano. M. Bedetti, que nous écoutions pour la première fois à Bruxelles, nous apparut en possession d'une technique parfaite, d'un sentiment subtil. Ce remarquable talent trouve une première séduction dans la pureté de son. Il nous donna, en outre des sonates précitées, une *Suite ancienne* pour violoncelle de J. B. Bréval (1756-1815). Là aussi, son succès fut des plus francs, des plus complets. Mlle Desmaisons le partagea et se vit personnellement acclamée dans l'interprétation de pages françaises modernes : *Toccata* de Debussy, *Nocturne* en mi bémol mineur de Fauré, et *Clair de Lune*, en première audition, de A. Bertelin. Très prenante, l'impression de ce poème, d'un *Soir au pays romand*, avec l'obsédante chute, mélancolique, comme d'une clepsydre, en la nuit vaste et solitaire. — La quatrième concert des *Compositeurs Belges*, auquel collaborèrent Mlle De Winn, cantatrice, MM. Van Dooren, compositeur pianiste, et Gaillard, violoncelliste, ainsi que le quatuor Ohll. Au programme un *Concerto* en la majeur de François Rasse, *Mélodie* de V. Buffin, *Les Kerels* et *la Chanson du petit paysan* de Léon du Bois, *Trois poèmes* de Jean Strauwen, *Quatuor* d'Emile Smets et enfin, *Deux poèmes symphoniques*, *Menuet* et *Tarentelle* d'A. Van Dooren. — Enfin, une série de démonstrations de gymnastique rythmique, à l'Institut d'Ixelles, que dirige M. Henry Thiébaut.

— Le jour même de la réunion *S. I. M.* M., Tirabassi nous invitait à une sensationnelle " première " historique aussi. On sait que notre confrère italien (il fut naguère organiste à Naples), après avoir épuisé, peut-être, les grandes bibliothèques de sa patrie, s'est fixé à Bruxelles, où, depuis quelques années, il dépouille avec une patience à la fois ponctuelle, inébranlable et héroïque (celle des vrais explorateurs) le fonds Fétis. Il y dénicha, sous les poussières, un *Salve Regina* de Monteverde, une *Suite pour luth*, de J. S. Bach, (publiés à Bruxelles). Plus récemment, il eut la fortune insigne de découvrir une Messe de Monteverde.

Éditée à Venise, en 1641, dans le recueil qui s'intitule *Selva morale et spirituale*, elle partagea un sort aventureux avant que de prendre place à notre Bibliothèque Royale.

M. Tirabassi l'a transcrite, en notation moderne, réalisant la basse continue selon le caractère archaïque qui convient. La maison Breitkopf l'imprima, avec une préface de M. Ch. Van den Borren. Et, respectueusement interprétée (dans une salle déplorable, hélas, à tous points de vue) par le groupe choral des *Concerts historiques*, fondé et dirigé par M. Tirabassi, avec le concours de M. Joseph Jongen, organiste, nous l'entendîmes, non sans surprise, pleine qu'elle est de séduction sentimentale et romantique, ma foi ; d'une forme remarquablement pure, d'un art moins religieux que profane et délicieux vraiment. Nous ne connaissions Monteverde que par l'*Orfeo*, cet ancêtre un peu rude du drame lyrique. Sa *Messa a capella* nous le révèle tout différent ; elle peut compter parmi les belles œuvres de la polyhponie classique.

Geste pieux, aussi, de plus moderne ferveur, celui des jeunes et talentueux artistes : Mme M. A. Weber, MM. Émile Wilmars, Désiré Defauw, G. Prévost et A. Morel, consacrant un samedi du *Thyrse* à Guillaume Lekeu. La cantatrice dit trois poèmes : *Sur une tombe*, *Ronde* et *Nocturne*, mélodies, lieder plutôt, tant expressifs ! Le *quatuor* inachevé, la *Sonate* pour violon et piano, douloureusement, et joyeusement ensuite, évoquèrent l'âme vivante, sereine et nostalgique du génie mort éphèbe, de qui la voix inspirée, lointaine et présente ensemble, parle si droit et si profond au cœur.

Les mêmes Mme Weber, D. Defauw, Prévost, secondés par MM. Bosquet, Laoureux, Onnou, Leirens (à l'orgue) à une soirée donnée dans un local pittoresque, au *Vieux Cornet*, interprétèrent ces pages et révélèrent le Psaume XLVI de Florent Schmidt. Cette œuvre sera réentendue, au commencement de la saison prochaine, avec orchestre et chœurs, nous lui réserverons alors l'étude approfondie qu'elle réclame.

Il faut ajouter à ces notes anciennes, le compte-rendu du dernier concert du Conservatoire, consacré à des auteurs nationaux modernes.

L'orchestre et les chœurs d'élèves y exécutèrent : un *Oratorio* de Joseph Ryelandt : *Purgatorium*, œuvre de noble émotion, de claire et sobre écriture, de large facture et de belle sincérité d'accents : *Christine*, de Gustave Huberti ; *Beata Mater*, motet pour soprano, chœur mixte et orchestre d'August De Boeck, page délicate, fraîche et pure ; *Hymne d'Amour* duo pour voix de femmes et orchestre, de M. Van Dam, le très dévoué et très méritant directeur de la classe d'ensemble instrumental ; *Rapsodie wallonne* pour piano et orchestre d'Adolphe Biarent, composition orchestrale de proportions assez vastes, sur des thèmes populaires de nos provinces, traités avec une abondante chatoyance, avec une science approfondie ; *Adagio* pour cordes de Guillaume Lekeu ; enfin, *Le Cortège héroïque*, œuvre de jeunesse de Victor Vreuls. Elle fut écrite en 1894, en effet ; l'auteur avait 18 ans. Il y affirmait, remarquablement déjà, sa fougue exubérante, son goût des rythmes clairs et vifs, sa précision et son aisance d'écriture.

Il convient de louer M. Léon Du Bois pour son heureuse initiative, qui, parmi d'autres, nous offre aussi le témoignage du revirement que nous nous promettions d'acter, en commençant notre dernier article.

Certes, qu'on le veuille ou non, il y a quelque chose de changé depuis le temps où quelques jeunes fondaient, en 1906, le "*groupe des compositeurs belges*". Mon vieux camarade l'écrivain Georges Rens se souvient des diffiicultés éprouvées à rapprocher, pour une œuvre de solidarité fraternelle, les musiciens eux-mêmes ; des méfiances, des ironies, des hostilités générales.

Aujourd'hui, personne ne reste étranger à notre lutte. Des sociétés, des ligues, des comités se sont formés, qui tous affirment un but d'entr'aide collective. Les égoïsmes fermés, les indifférences font place à l'estime, à l'admiration réciproques.

Il y a trois mois, des artistes vinrent me demander de présider une *Ligue de musique belge*, dont le programme tient dans ses lignes : "*favoriser l'épanouissement des jeunes talents, provoquer une saine et enthousiaste émulation parmi* tous *nos compositeurs, qui, désormais, appuyés et appréciés, trouveront dans l'accueil d'un public averti le ressort qui fait vivre les grandes œuvres.*" Ses moyens d'action : des conférences périodiques, avec auditions, aux

élèves des classes supérieures des établissements d'instruction, la collaboration des foyers populaires et des patronages, sans distinction de nuances politiques, — déjà, la Fédération des U. P. prête son appui moral et matériel à cette œuvre — une publicité régulière dans la presse quotidienne et périodique, des conférences programmes, auditions, aux sociétés musicales, instrumentales ou autres — l'organisation de concerts publics.

Et tout cela, pour refaire l'éducation de la masse où dorment les saines réserves de vierge et naïve ferveur ; pour lui dire la valeur de l'art national, et l'en faire communier ! — J'ai souscrit des deux mains à cette initiative, dont l'action portera sur les humbles, jusqu'au profond de nos provinces, tandis que la *Société Belge des Amis de la musique* qui s'est constituée sous les plus hauts patronages, offrira, dès la saison prochaine, à nos forces musiciennes, l'appui puissant de l'élite avertie qui fit à notre pays sa légitime réputation.

René Lyr.

NOUVELLES.

— A l'occasion de la première communion du prince Charles de Belgique et de la confirmation du prince Léopold, une double cérémonie religieuse a eu lieu au *Château de Laeken*. La partie musicale était tenue par Eugène Isaye, qui inaugurait ses fonctions de Maître de Chapelle du Roi, Edouard Deru, violoniste de LL. M. Louis de Bondt, organiste de l'église de Laeken, M. Mest et Wynants, chanteurs.

— Les journaux ont annoncé, au lendemain de la visite du roi de Danemarck à Bruxelles que MM. Eugène Isaye, César Thomson, Kufferath et Guidé avaient reçu l'ordre du Danebrog. Cette distinction honore légitimement ces représentants en vue de notre art musical. Toutefois, qu'il nous soit permis de dire notre regret de ce que, pour les réceptions officielles de monarques ou de personnages de haute marque étrangère, on ne prévoie pas, en Belgique, l'exécution d'œuvres de nos compositeurs. Dans tout autre pays, en France, en Allemagne, et au Danemark même, je veux croire, la musique a sa place, dans la présentation des forces et des beautés nationales. Chez nous, rien de pareil. Il nous souvient de ce qu'au cours de l'exposition 1910, le même sort atteignit les compositeurs. Il serait bon et juste enfin que l'on sache qu'à côté de grands interprètes, nous possédons aussi des créateurs.

— La *Fête de la Paix*, célébrée, au préau de l'Ecole Normale de Bruxelles, avec le concours de M. le sénateur La Fontaine, lauréat du prix Nobel de la Paix, président du Bureau International de la Haye, de la Fédération des U. P. et de la Ligue musicale belge nous permit d'apprécier particulièrement le talent probe et sûr de M. Baroen, violoniste, qui joua de façon fort émouvante la belle *Sonate* de Lekeu, accompagné parfaitement par Mme Florival, pianiste. Melle Fonsny et M. Maas chantèrent quelques œuvres belges : chansons aimables de H. Delisles et de M. Polak, lieder de Huberty, et *Hymne à la Paix*, grave et solennel de R. Moulaert.

— Au dernier dîner littéraire, chez M. Emile Cauderlier, Joseph Jongen nous fit entendre quelques-unes de ses pièces pour piano : *Soleil de midi*, *Nocturne*, *Rondes wallonnes*, d'un rythme subtil, alerte et vif, d'une forme pure en même temps que raffinée, d'un art délicat, ému, parfait. Nous avions en d'autre part l'agrément d'écouter là, le pianiste Arthur Van Dooren, dans l'interprétation de ses meilleures pages, virtuoses et romantiques, faisant valoir une admirable technique, une sentimentalité, un peu extérieure sans doute, mais large et vigoureusement rythmée.

— M. Léon Delcroix vient de terminer *Le Petit Chaperon rouge*, nouveau conte féerique en collaboration avec Jules Elslander, auteur du *Petit Poucet*, succès de ce dernier hiver à la Gaîté. Il achève *Le Sourire de l'Infante*, œuvre lyrique sur le livret de M. Géo Drains.

— M. F. Ruhlmann que M. Jacques Rouché vient de retenir comme chef d'orchestre à l'*Opéra*, est, on le sait, belge de naissance. Élève du conservatoire de Bruxelles, il fit ses premières armées à Liège, à Anvers, et à la Monnaie, avant d'être nommé à l'Opéra-comique. Naturalisé *Français* (la qualité de Français est requise pour pouvoir diriger un orchestre

municipal ou gouvernemental en France) M. Ruhlmann a gardé nos meilleures sympathies. Redisons-lui, avec nos félicitations, tout l'agrément que nous avons de sa nomination.

— L'éminent chef d'orchestre M. F. Van der Stücken vient de connaître un nouveau triomphe en dirigeant à Anvers le grand festival de mai. Détachons cette appréciation de notre confrère M. Carlo Matton, dans le *Guide Musical:* " Il nous reste à dire la parfaite autorité et la belle ferveur artistique de M. Van der Stücken qui a présidé à la réalisation de ces deux programmes. Sa direction impulsive, pleine de vie et d'entrain sut imprimer à chaque œuvre son style et son caractère. "

— Un nouveau concours musical (suite du concours musical de 1912) est organisé par la Maison Riesenburger à Bruxelles.

Un prix unique de 300 francs est offert pour la meilleure composition pour piano seul; pour les conditions s'adresser à M. P. Riesenburger, 10, rue du Congrès, Bruxelles.

M. P. Riesenburger nous a fait tenir une héliogravure 45 x 30, d'après le portrait de Richard Wagner, qu'il avait dédicacé " à M. Rudolph Ibach, son collaborateur ès sonorités. " C'est un des meilleurs portraits et des plus ressemblants du maître de Bayreuth.

— On annonce qu'un drame lyrique en 1 acte: *Le Signal* de M. R. Guillemyn sera représenté l'hiver prochain à Anvers.

— De même, " *Rijn Roosje* ", de M. Robert Herberigs, sera monté au Théâtre flamand de Gand.

— On a parlé déjà des projets de M.M. Kufferath et Guidé pour la saison 1914-1915. Une nouveauté, probablement: *Marouf, savetier du Caire*, de M. Henri Rabaud; *Caïn et Abel* de Weingartner, peut-être (?); certainement: aucune partition *belge*. On assure qu'en 1915... " le ciel aura des accomodements ". C'est toujours ça...

R. L.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Orgue (Professeur, M. J. Desmet). — Premier prix, M. Hanoulle. Deuxième prix, M. Tellier, Accessit, M. Absil.

Musique de chambre (Professeur, Mme Zarembska). — Premier prix, Mlles Lejour et Hutse. Deuxième prix, Mlles Malfroid, Thys et Decoquibus.

Harpe chromatique (Professeur, M. Risler). — Accessit, Mlle Van de Perre.

Harpe diatonique (Professeur, M. Meerloo). — Deuxième prix avec distinction, Mlle Van Hout ; deuxième prix, Mlle Famerie.

Piano (Jeunes gens. Professeur, M. A. De Greef. — Premier prix avec la plus grande distinction, M. Maas. — *Prix Laure Van Cutsem.* Mlle Burgelman (par 3 voix contre 2).

Piano (Jeunes filles. Professeurs, MM. Gurickx et Wouters). — Premier prix avec la plus grande distinction, Mlle Vanneste (classe de M. Gurickx). Premier prix avec grande distinction, Mlles Decrolière (classe de M. Wouters) et Simonart (M. Gurickx). — Premier prix, Mlle Wouters (M. Wouters). — Deuxième prix avec distinction, Mlles Hannozet et Dizan (M. Gurickx), Duparcq et Coulier (M. Wouters). — Deuxième prix, Mlles Fisette, Monseur et Van der Smissen (id.) — Rappel du deuxième prix, Mlles Goossens et Barella (id.). — Accessit, Mlle Loriaux (M. Gurickx).

L'Édition Musicale

La saison des éditeurs s'achève sur quelques œuvres dignes d'intérêt. Une messe de J. Bellenot, [1] honnêtement écclésiastique. Deux pièces d'importance de l'école française, [2] de ce style tendu et volontairement austère, que Franck vit éclore autour de lui, par réaction contre les fariboles de 1860. Et aussi une esquisse du jeune Chenevière. [3]

La musicologie est en bonne place avec une collection d'arrangements pour piano et violon dus à l'expert Salmon. [4] Ce sont des arrangements, c'est à dire que le moderne y trouve son compte. La partie de piano est réalisée avec une liberté, une ampleur que réclame l'oreille de nos contemporains, Sous ces couleurs un peu vives, Rameau, Couperin, Fesch, Eccles, Cervetto, Marcello, Sammartini, Senaillé, Guerini, et autres défunts, reprennent leur agrément. Qui emportera ces dix cahiers en vacances ne s'en repentira pas.

On pourrait y joindre, en l'honneur du récent bi-centenaires l'Arbre Enchanté de Gluck et deux œuvres du même, [5] rééditées avec un soin jaloux, par le fervent gluckiste Max Arend. Et même l'admirable passacaille de Luigi Rossi tirée de l'oubli par Prunières. [6]

Les amis du temps présent, auront le choix. S'ils veulent du léger qu'ils prennent les compositions d'Adam Lach. [7] S'ils sont pianistes, les Heures romantiques de Pedro Blanco [8] les entraineront avec aisance et virtuosité vers l'aimable Portugal. Et ils verront qu'aux deux bouts de l'Europe règne un internationalisme encourageant.

Ceux qui chercheront un art plus particulariste pourront lire la partition écrite par l'Américain J. H. Carpenter sur des poésies de Rabindranath Tagore, [9] l'homme du prix Nobel. Je l'ai déjà soutenu ici même : de tous les compositeurs des Etats-Unis, M. Carpenter est celui qui semble le plus digne d'intérêt. Sa collaboration avec le poète hindou nous vaut cette fois quelques mélodies prenantes, audacieuses, inquiètes, capables de réconcilier la musique moderne avec la splendide indifférence de l'Anglo-Saxon.

Et s'il est parmi nos lecteurs quelque mélomane d'une folle exigeance, qu'il aille jusqu'à la Sonate de Zagon. [10] Il sera satisfait. Non pas que Zagon soit absolument maître de la forme qu'il manie. Sa sonate est plutôt un accouplement de deux pièces de piano, et son harmonie savoureuse se sent un peu des influences multiples auxquelles il s'est volontairement offert. Mais Zagon n'en est pas moins un espoir de cette jeune école hongroise qui fait parler d'elle depuis quelques années. A ce propos, je puis annoncer une bonne nouvelle. Belá Bartok, à Paris ces jours derniers, Bartok qui doit passer avec Kodaly pour le chef de ce groupe audacieux, vient d'achever un poème symphonique et un opéra en un acte. Budapest en rougit, mais Paris en devrait témoigner sa joie en nous faisant entendre l'un et l'autre la saison prochaine.

Enfin terminons par Wellesz, [11] élève, aujourd'hui un peu éloigné, de Schoenberg, et musicien bien viennois, qui est en train de tirer des résultats pratiques de toutes les expériences faites autour de lui. Wellesz manie les explosifs musicaux les plus dangereux avec la placide tranquilité d'un Schubert. Jusqu'où ira-t-il dans cette création d'un style normal, l'avenir le dira. En attendant, lisons avec profit ses pièces de piano et attendons celles qu'un éditeur de Paris, roublard, profitant du Congrès, a su se réserver.

V. P.

[1] *Messe à quatre voix mixtes* (Maurice Senart & Cie). [2] *Suite pour piano* de Labey (Editions S. Chapelier). — *Trio de Bost-Siefert* (Ed. Mutuelle). [3] *Lamento pour piano* (Durand et fils). [4] *Œuvres d'auteurs anciens*... J. Salmon (Ricordi). [5] *Der Zauberbaum*, piano et chant. *Andante aus der Ouverture zur Oper Ipermestra. Ode an der Tod.* (Muenchen, Callwey). [6] *Six airs et une passacaille* (M. Senart et Cie). [7] *Compositions pour piano* (Krakovie S. A. Kryanowski). [8] (Porto, E. Dotesio). [9] *Gitanjali*, piano et chant (New York Schirmer). [10] *Sonate en ré pour piano.* (Budapest Rozsavolgyi). [11] *Drei Klavierstucke. Kirschbluetenlieder. Quartett.* (Berlin Simrock).



ÇA ET LA

Echos

Synesthésie.

L'audition colorée a fait des progrès depuis le sonnet d'Arthur Rimbaud. Elle est entrée dans le domaine des réalités scientifiques. Un établissement du boulevard qui, par l'artifice de miroirs et d'ampoules électriques offre, à peu de frais, aux imaginatifs, les plus féeriques mirages de pierres précieuses incandescentes et d'émaux en fusion, a fait confectionner pour son piano mécanique une partition sur mesure où chaque fantaisie de l'électricien est commentée par une modulation appropriée. Le ton change en même temps que la nuance des lampes et chaque tour du commutateur modifie instantanément l'harmonie. Les deux sensations se superposent à merveille. Et voici que Scriabine s'est fait fabriquer un piano où chaque touche enfoncée fait apparaître sur un écran la couleur correspondant à la note frappée.

Si tous nos facteurs veulent bien entrer dans cette voie, les pianistes les plus novices sentiront leur tâche bien simplifiée lorsqu'ils voudront traduire, sans une faute de nuance, le *Domino Noir*, la *Dame Blanche*, la *Princesse jaune*, ou le *Beau Danube bleu* !

❧ ❧ ❧

Distinguo...

On a célébré bruyamment la solennelle "réconciliation" de l'auteur de *Samson* et de celui de *Julien* lors de la récente séance publique de l'Institut où fut décerné le prix de Rome de musique. Mais certains commentaires de la presse ne furent sans doute pas approuvés par l'un des signataires du traité de paix puisque le maître Saint-Saëns a envoyé au *Figaro* la lettre suivante :

Mon cher ami,

Ce n'est pas seulement lorsque j'ai serré la main à M. Gustave Charpentier, qui se trouvait heureusement sur mon chemin, mais à mon entrée dans la salle des séances de l'Institut, que mes confrères et le public m'ont fait une petite ovation à laquelle j'étais loin de m'attendre, et qui m'a procuré l'une des plus douces émotions de ma vie.

Affectueux compliments de votre tout dévoué.

C. Saint-Saens.

Evidemment, il y a une nuance...

❧ ❧ ❧

Gordon, s'il vous plait !

C'est à tort qu'on a jusqu'ici attribué aux Gordon Craig, aux Reinhardt et aux Egorof l'initiative de la mise en scène schématique et du décor stylisé. Notre Conservatoire a, depuis longtemps, donné sur ces questions des indications définitives dans ses concours d'opéra-comique et d'opéra. C'est là qu'il faut chercher les véritables

novateurs qui ont révolutionné le théâtre contemporain. On ne se doute pas du parti merveilleux que le dévoué garçon d'accessoires de l'établissement peut tirer de la table de bois blanc, des deux chaises et du sarcophage de toile verte chargé de représenter la souche nuptiale des héros lyriques ! Avec ces humbles objets mobiliers il reconstitue instantanément un temple, une chaumière, un désert, une place publique, une forêt, un boudoir ou un cimetière.

Cette année, l'école du praticable et du trompe-l'œil — style Albert Carré — a vainement tenté un retour offensif : en présence d'un Jupiter magnifiquement incarné par un artilleur portant la foudre au col de sa tunique, Philémon et Baucis avaient installé sur un tabouret de paille d'authentiques dieux lares et Othello avait fait emplette, chez Dufayel, d'un lit complet avec flèche et rideaux. Ces deux tentatives ont piteusement échoué : les dieux lares ont provoqué l'hilarité et, au premier contre-ut, le ciel de lit s'est effondré sur Desdémone, l'étouffant avant l'instant prévu par Shakespeare !... Symbolique déconfiture d'une esthétique, apothéose des principes nouveaux ! Conservatoire, tu es un précurseur méconnu !

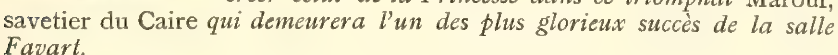
L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

Mlle DAVELLI



La délicieuse cantatrice, élève du maître Duvernoy, n'eut qu'à paraître sur la scène de l'Opéra-Comique pour conquérir immédiatement le public de notre second théâtre lyrique et devenir une étoile de première grandeur. Après avoir fait des débuts extrêmement brillants dans la Tosca, *puis dans* Carmen, *elle fut aussitôt sollicitée par les compositeurs pour d'importantes créations. Et c'est ainsi qu'après avoir fait une magnifique composition du rôle de* Cléopâtre *dans l'opéra de F. Le Borne, à Rouen, elle fut appelée à créer celui de la Princesse dans ce triomphal* Marouf, savetier du Caire *qui demeurera l'un des plus glorieux succès de la salle Favart.*



* * *

Trio Nin-Cassado. La réputation pianistique de Joaquin Nin n'est plus à faire ; sachant son goût musical et les idées exprimées dans ses ouvrages, on pouvait s'étonner qu'il n'eut pas encore consacré publiquement une partie de ses forces à la musique de chambre. Cette lacune vient d'être comblée. Deux jeunes artistes catalans de grande valeur, Tin et Gaspar Cassado, viennent de former avec Nin, un trio dont la première audition a révélé des qualités de cohésion, de compréhension et de sûreté dans l'interprétation qui en font un des meilleurs Trios que nous ayons à Paris.

La première séance, accueillie avec un enthousiasme des plus chaleureux, comprenait le *Trio* en *sol* majeur de Mozart (Köchel 496), le *Trio mi bémol* de Beethoven (op. I) et le *Trio* en *si bémol* de Schubert (op. 99). Ce fut une joie que de retrouver partout la même délicatesse, la même profondeur d'analyse et la même émotion. Nous avons très peu de bons trios à Paris ; souhaitons donc que la prochaine saison nous donne fréquemment l'occasion d'entendre cet admirable trio espagnol.

* * *

Sur la proposition de son chef, l'Association des Concerts Hasselmans vient de s'adjoindre M. Lucien Wurmser comme chef d'orchestre. A partir de la Saison prochaine, les Concerts seront donc dirigés et par le Fondateur de cette excellente phalange, M. Louis Hasselmans, et par le nouveau chef. Une large part étant réservée d'ores et déjà aux jeunes virtuoses, et à la musique moderne, les demandes et les envois des compositeurs sont reçus à partir de maintenant, au siège de l'Association, 83, rue d'Amsterdam.

*
* *

Mlle Luquiens vient de rentrer à Paris après une tournée de très importants concerts en Europe. A Lausanne, à Constantinople et à Londres le succès de cette remarquable cantatrice a été considérable.

*
* *

A la Salle Erard, Mme Eloy de Stoecklin et Mlle Yolande de Stoecklin se firent applaudir comme pianiste et cantatrice dans des œuvres de Mozart, Chopin, Fauré, Duparc et Schubert qu'elles interprétèrent avec un sentiment musical parfait.

*
* *

Très brillante matinée donnée Salle des Agriculteurs par Mme Grégoire Tabanelli et par sa fille Mme Bonhomme avec le concours de M. Louis Bourny, du Théâtre Antoine, et de Mlle Eve Francis, du Théâtre de l'Œuvre.

Gros succès pour les chœurs : *Rébecca*, de César Franck, *Nox*, de Périlhou et *C'était par un beau jour*, de H. Rabaud.

*
* *

Le Triolet (Cercle symphonique de la Rive gauche). — Le Concert donné par cette société d'amateurs aujourd'hui justement réputée, avait attiré un public nombreux, et le succès fut considérable. Les " Chanteurs Limousins ", sous la direction de M. Marcel Larderet, détaillèrent avec charme de vieilles chansons joliment harmonisées. L'orchestre, magistralement conduit par M. R. Lesens, fit applaudir l'ouverture de *Prométhée*, de Beethoven, et le Prélude d'*Haensel et Gretel*. On acclama encore M. R. Lesens comme compositeur après l'exécution de la *Marche du Sacre* des " Normands ", M. Rigal, l'excellente basse de la Gâté Lyrique, Mme J. Calas, de l'Opéra-Comique, afin M. P. Dony, violoniste du " Triolet ", qui fut accompagné par l'orchestre avec la souplesse des vaillants professionnels.

*
* *

Théorie d'étoiles

En une succession de 31 récitals extrêmement brillants, les plus célèbres interprètes français et étrangers du piano ont fait valoir, durant la dernière saison musicale, à la Salle Gaveau, les qualités incontestées des instruments de la grande marque de la rue La Boétie. Parmi ces éminents artistes, nous citons MM. Wilhelm Backhaus Emile Cognet, Francis Coye, Maurice Dumesnil, Ignace Friedman, Mark Hambourg, Frédéric Lamond, Joseph Lhévinne, Robert Schmitz, Joseph Tursinski ; Mmes Aussenac, de Lausnay, Tina Lerner, etc. On ne saurait souhaiter phalange plus brillante et références plus précieuses.

*
* *

Très brillant concert donné, salle Gaveau, par l'éminent violoniste Oliveira avec le concours de Maurice Dumesnil et du Quatuor Firmin Touche. L'exécution du *concerto en mi* majeur de Bach, du *Concert* de Chausson et de la *Sonate* de Lekeu fut remarquable et valut aux excellents artistes le plus chaleureux succès.

*
* *

Les deux dernières matinées organisées dans les salons de Maître Louis Diémer réunissaient l'élite des musiciens. On applaudit un magnifique festival Saint-Saëns, donné avec le

concours de l'auteur, et des œuvres de Handel, Bach, Mozart, Schumann, Massenet et Diémer. Les interprètes de ces deux beaux programmes étaient MMmes Félia Litvinne, Maria Freund, Nicot-Vauchelet, MM. Cortot, Gaubert, Destombes, Bleuzet, de Gabriac, Mimart, Bilewski, etc. qui furent fêtés par la brillante assistance qui suit toujours ces matinées avec la plus sympathique assiduité.

* * *

Le *Théâtre des Trois Arts*, où l'on poursuit une tâche si généreuse et si désintéressée avec un extraordinaire enthousiasme a donne sa cinquième représentation. Elle comprenait, outre une partie de concert où l'on applaudit Mme Béchard et M. Gaston Le Feuve dans les œuvres de Haendel et de Bach, la mise en scène du Prologne de *Castor et Pollux*, une pantomime de Louis Keyser interprêtée par Mlle Denyse Mussay, du Théâtre des Arts et une audition de musique populaire russe par M. Valevitch et son groupe de balalaïkas. L'orchestre était conduit par M. Saint-Réiquer.

* * *

Signalons à nos lecteurs que la traduction des pages de Dittersdorf que nous avons citées dans notre dernier numéro, à propos de la vie de Gluck, est due à la plume autorisée de notre excellent confrère et ami J.-G. Prodhomme.

* * *

M. Fernand Depas vient de donner, à l'Université des Annales, devant un public nombreux et brillant, une de ses plus remarquables auditions d'élèves.

La partie réservée aux élèves d'opéra et d'opéra-comique obtint le plus éclatant succès. On y remarqua : Mlles Urbankova, Gisors, Suzanne Dubost, Crespeau, Mme Moreau, Mlles Simone et Germaine Lenglé, Mme S. Veillon, MM. Gobert et Jacquart. On fit fête à la princesse Baratoff, à Mlle Goudard, à MM. Paillard, Vianova, Dommier, Rodière et Lefébure,

* * *

Administration des Concerts de l'Union Artistique.

Un grand nombre d'auteurs et de compositeurs, à part quelques rares exceptions, n'ont pas de débouchés au théâtre, pour faire représenter leurs œuvres.

Dans ce but, l'Admistration des Concerts de l'Union Artistique cherche à grouper tous les auteurs et compositeurs sans distinction d'écoles ou d'opinion, voulant avant tout faire œuvre de décentralisation artistique, pour faire connaître et mettre en valeur les jeunes auteurs et compositeurs, en organisant à Paris des représentations théâtrales, dont le programme est exclusivement composé d'œuvres inédites.

L'Administration des Concerts de l'Union Artistique assure aux œuvres qu'elle révèle, une publicité exceptionnelle, par suite des relations constantes et suivies avec la Presse et toutes les personnalités du monde théâtral.

Les artistes lyriques, les musiciens trouveront un concours précieux pour l'organisation de soirées ainsi que les auteurs et les artistes (professionnels ou amateurs) désireux de faire apprécier leurs talents (chant, déclamation, musique, danse, etc.).

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à M. George Heyligen, impresario et administrateur des Concerts de l'Union Artistique, 21 rue de Moscou.

* * *

De Lisbonne.

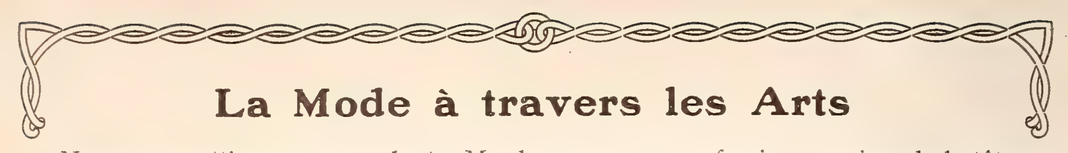
La représentation de " Proserpine " du Maître Saint-Saëns vient d'avoir lieu avec un succès considérable. Madame Darclée chargée du rôle de Proserpine a été l'interprète admirable de ce drame lyrique. Le public a fait une ovation enthousiaste à l'interprétation et au Maître Saint-Saëns qui se trouvait dans la salle.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai Saint Pierre, 12, Bruges, Belgique.



CRÉATION LUCILE



La Mode à travers les Arts

Nous ne mettions pas en doute, Mesdames, que vous fussiez exquises de la tête aux pieds et, complaisamment, vous tenez à nous le prouver en dévoilant chaque jour davantage ce que notre imagination nous faisait deviner. Hélas, votre générosité nous vaut quelques désillusions, car " les nymphes sont mortes ", et Phryné et Diane n'ont pas laissé de postérité.

Mais, pourquoi nous plaindre ? N'avons nous pas les pieds de Melle Provost qui nous consolent tout en nous inquiétant ! Constellés de gemmes précieuses, ils vous incitent, en effet, à une nudité supplémentaire et créent un rite nouveau du salut masculin. Le baise-main, trop démocratisé, va disparaître et sera remplacé par la génuflexion et l'effleurement d'ongles roses sertis, tels des bijoux en leur écrin, dans la sandale de Thaïs... avant Paphnuce. A la souplesse de l'inclinaison, vous reconnaîtrez les adeptes des jeux olympiques — pardon de la gymnastique Suèdoise — et vous augurerez mieux des mérites de vos adorateurs.

Ce rôle d'idoles, qui vous sied à ravir, contentez vous de le jouer dans le demi jour de vos salons " Art Nouveau ". — Les anachronisines ne vous effraient pas — et, n'imitez pas les " belles Madames " qui, aux ballets Russes, inaugurèrent des pieds nus savamment maquillés.

A ce propos, laissez-moi vous conseiller d'intercaler, entre un cours de M. Bergson, une séance chez le couturier et un five O'Clock officiel ou particulier ! une étude de ce maquillage, art raffiné chez les grecs et traité aujourd'hui à rebours, au milieu de tant d'autres qui subissent le même sort.

Mieux instruites, vous emploieriez judicieusement le bleu, le noir, le rouge, le bistre qui amalgamés brutalement, durcissent vos yeux, vos joues, vos lèvres.

Vous allez railler mon ignorance et dire que votre façon de procéder témoigne, tout au contraire, de capacités, visuelles qui me sont refusées, car, de récentes expériences scientifiques ont mis en évidence l'adaptation plus ou moins parfaite de l'œil aux radiations invisibles. Vous appartenez donc à l'élite qui possède le don des gradations permettant, par exemple, de reconnaître le blanc clair du blanc moyen et le noir foncé du noir clair.

Cette faculté exceptionnelle, appliquée à toutes les couleurs et à leurs dérivés, explique, en effet, non seulement l'outrance de vos maquillages, mais aussi les teintes de vos toilettes que nous déclarons hurlantes de par notre impuissance à juger leur beauté.

D'ailleurs, en ce temps de suffragettes et de brownings, il serait imprudent de vous contredire et, d'autant mieux, que pour affirmer vos opinions vous arborez le pyjama masculin. Je vous avais signalé précédemment son apparition et son succès me semblait alors peu probable. Je me trompais et le pantalon et la vareuse prennent la place du délicieux peignoir. Une autre mode s'affirme ; celle des tuniques crinolinées surmontées de corsages plats dont elle sont séparées par des ceintures d'une hauteur et d'une largeur emprisonnantes qui s'appellent des *Eunuques !*

A côté de cette réminiscence orientale, nous trouvons la ceinture *Hokousaï* évocatrice du Harakiri japonais. D'un symbolisme plus rassurant est la ceinture *Edile*, qui vous prépare à vos futures fonctions municipales.

Ces ceintures, l'étroitesse des jupes, leurs fentes, et la nudité du buste qui appelle l'apostrophe de Tartuffe, représentent les seuls détails inédits de toilettes faciles à retrouver dans les collections de journaux de modes de 1877 à 1885.

Faut-il conclure à la faillite de l'inspiration chez nos grands couturiers réduits à exhumer " le vrai et le faux chic " d'autrefois qu'ils démarquent en y ajoutant quelques variantes croustillantes ?

Ils ne sont pas les seuls dépourvus de personnalité et je dirais volontiers que certaines œuvres, auxquelles vous appliquez le superlatif des qualificatifs laudatifs, en témoignent, si je ne me souvenais de votre intimité visuelle avec le noir clair et le blanc foncé. Or, bien évidemment, à cette précieuse faculté, s'ajoute celle de la perception de sons seuls entendus des élus !

Ah, Mesdames, pourquoi ne suis je pas apte à comprendre le caquet des jolies perruches !

JAN DE LA TOUR.



CATALOGUE ILLUSTRÉ FRANCO

L'HOMME DE SPORT
ÉLÉGANT

s'équipe chez

A. A. TUNMER & Cie

1 & 3, Place St. Augustin

PARIS

Tailleurs sportifs
Complets sur mesures
et tout faits

TOUT POUR TOUS SPORTS

B.R.C

RODRIGUES, GAUTHIER & Cº
67, Boulevard de Charonne
PARIS.

ÉCLAIRAGE des AUTOMOBILES

PHARES

GÉNÉRATEUR ALPHA

DYNAMO

ACÉTYLÈNE DISSOUS


PARFUM
DOLCE MIA

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :


ILKA
PARIS
PAUL
IRIBE
ILKA
L.T.PIVER



